藝術之民族性與國際性

葉秋原著

藝術之民族性與國際性

（全一册）

實價六角

著作者 葉秋原

出版者 上海聯合書店

發行所 上海四馬路中市 上海聯合書店

1929,11,20 初版

1—1500

序

這本『藝術之民族性與國際性』，是年來我所寫的關于藝術底文字。他們依着寫成的次序倒列；愈近的愈置在先前，愈早的愈置在後面。在這一本小小的書內，也足以看到我年來思想底轉變。

我於今當這本『藝術之民族性與國際性』出版的時候；不得不申明我對藝術底探討是非常偶然的。我本來並不是專門研討藝術的人；我底興趣是在歷史及政治的兩方面。我對藝術底感到興趣才是五年前的事。我的同學淩卓女士是個研究小學及幼稚園教育的。她曾經給我看她所畫的東西；使我對于藝術忽然的地起了靈感。她的國畫，是繼承家學；本來在我的意中。但使我驚異的是她對于洋畫的成功。因此，使我不得不求藝術的探討——也許是好勝心理的原故；

但無論如何我從那時起便開始對于藝術底探討了。由于這些探討而產出這本『藝術之民族性與國際性』底時候，因爲動于過去的記憶，及現今的音息無蹤；使我對啟發我藝術底探討的凌卓女士不得不表示十二分的謝意。收在這本集子裏的一部文字是曾經用了『林竹然』底筆名在各處發表過的；這無非也是對過去的記憶底一點留戀。現在出了這本『藝術之民族性與國際性』，總算結束了我的生活底一部。因此特將此書謹呈于我記憶中的凌卓女士。

同時，我更得感謝傅彥長先生。在這本『藝術之民族性與國際性』中第一部的文字，大多是我和他平常談話時片段的紀錄。在中國底藝術界內能切實了解藝術的——尤其是音樂不得不推起傅彥長先生。因爲我和他彼此間的談話而寫的近來的文字如『藝術之民族性與國際性』，『現代藝術與民族主義』及『思想動搖期中之中國藝術界』等等使我產出了這本『藝術之民族性與國際性』

，我是應向他致謝的。

末了，這本書裏關于文學及藝術史的文字是我四年前的舊作；當這本『藝術之民族性與國際性』付印的時候，我也沒有時間修改。不妥之處，有暇續正。

葉秋原　十八年十月二十日

藝術之民族性與國際性

第一部　藝術論

目次

現代藝術主潮

藝術，同政治一樣，它的思潮是分爲三派，左，右，中。在右的一面是那些擁護成規與道統的人，對于有所變改，不論是任何變改，都認爲無理，而加反對。在左的一面是那些勇敢于進步的人，對于成規是力加反抗的。在中的是那些一大堆羣衆，他們只在觀望左右兩面的鬥爭，卻不去實際參加。在這種情形之下，左右都自以爲是，只是在所謂中的人，才有能力決定是非。像社會制度一樣，藝術上的思潮，一定有肯定與否定積極與消極的兩方面。假如沒有急進派的人物，那一定是沒有保守派的人物了。沒有保守派，那急進主義至少也得減少些它的光芒。世界上沒有絕對的眞理，所以在藝術思潮中的兩絕端，是

決不能有絕對的藝術思潮。美與趣味，是人爲的，是武斷的。藝術評論家或者大學教授，雖屢屢爲趣味下定義與界說，但那是沒有拘束力的。趣味是連續不斷地在變改．它隨着一個時代，一個十年而變改。今日所感到的對于藝術上的趣味；未必是明日的，藝術的欣賞是隨時跟着見地以變化。藝術，它的本身，就是那些人對于它較爲愛好外，沒有旁的。藝術就是那些較爲受人愛好的。

現代作家，像詩人一樣，他們是生來如此，不是學習成功的。現代主義，像保守主義一樣，是一種心理上的現象或情形，同時也是有實際上的存在的。保守派人物，是對于既成的生活與藝術，表示滿意，他們的全力是在維持原狀。急進派人物是在增廣社會對于藝術的認識，他們是主張加進新的成分，而努力于不現化的加以現化。保守派同時是實際家，而急進派往往成爲理想家，現代派的存在是認定藝術，與社會一樣，是有機體，是隨時在變化與發育。

從一九〇四到一九一四的十年中，是歐洲一個非常重要的時期。它所影響及于藝術的，正如在政治上一樣。一九〇五年的俄國革命直接在西洋發生了影響。空氣突然地緊張了起來，羣衆都企望着新鮮的與未經試驗過的表現。各處的青年，都趨向于現代主義的路上。美術館與博物院充滿了寫實主義，印象主義，幻想主義作品的陳列。舊的時代是過去了。羣衆都企望着新時代的來臨。羣衆對于藝術的努力，都起來反抗既成的傳統的局面，而努力于新的形式的成立。巴黎是這運動的中心和靈魂。從巴黎，這運動的方向及于邊遠的各處。

現代主義的散布，雖是很快，恰不是突然的。現代主義的三個前驅，Cezanne, Gauguin, Van Gogh 曾經爲了印象主義而反抗，Cezanne 特別注意于立體的形式 Plastic form。Gauguin 受了南海的影響，注重于線與體，而 Van Gogh 特別注重于新的情調的成立，而努力于勞農的痛苦的動況。他們三人在

生前，雖則不甚受到注意，在今日是現代主義底前輩。他們對于既成的傳統打破，但是其中的兩個，所得到的酬報，卻是惡感，隔絕而至于死滅。

所以繪畫之能從傳統的專制解放出來，不僅是完全靠 Gauguin 及 Van Gogh 之力。這種使命是須依靠那些平靜精神的人來完成。從Ingres, Caeznn-Seurat, 接着 Henri Matisse, Picasso, Braque, 激起了立體主義及其後的運動。這是他們的意思，繪畫自己而生存，是一獨立的表現底媒介。新的運動是這樣產生的。同了 Duchamp, Picadia, leger 他們創造了一種能見的語言，同時是抽象的，主觀的及緊張的抒情主義。從他們發生了許多增改。所謂純粹主義 Purisme 是在藝術上更進一步的運動，主張對于現在立體的形式加以純粹化。正如所謂立體主義一樣，他們底努力是缺乏創造的熱情。它對自己本身底目的，雖則是已經到達。

從立體主義及後期印象主義底成功或者是過于成功，現代主義到了極度的發達。Picabia 底『主觀底客觀論，』……Muscovite 的侵入于 Montparnasse, Montmartre,……伯魯撒爾……海牙……愛姆斯脫登……Walden 底未來主義，Edvad Munch，……Per Krohg……Isaak Grunewald 在 Stokholm 底 Salon Joel……各處都呈着一種新的使命的精神，這種創造的努力，在藝術史上從來沒有過如此的範圍。

在巴黎以外，這新運動底中心點是在莫斯科，米蘭及摩尼克。在莫斯科一方受了法國藝術思潮的影響，它的地位，漸漸地站在前線了。雖則 Cezanne底遺風尙有留存，但是他們底中心人物，卻是被稱爲原始派 Primitives 的一羣——Goncharova Larionov, Burliuk, Konenkov。他們將原始或遠古的精神，放在現代主義之內，而成爲典型的新俄藝術。法國現代主義在某種情形之下，

依舊理論爲實際分開。在俄國現代主義裏民衆底生活與感覺都在其內。前者是頭，而後者是心——正如一切斯拉夫的事物一樣。

從靜止的立體主義與俄國的豐富的原始主義，產生了未來派的活動主義。Marinetti, Boccioni 做了他們的前導。這完全是意大利的典型。這是突然的爆發，他們的一羣因了 Balla, Prampolini, Depero 底努力，依舊在很有精神的前進。

像法國，俄國，意大利一樣，德國人對于藝術的努力，集中于一種固定的運動。表現主義，德國底現代主義，是具有充分的民族的精神與民族的特徵。它尤其注重于理想的現化。在 Kandinsky 在 Munich 發表他底 Der Blaue Reiter 同 Direktor Walden 時候的一羣青年，現在德國藝術界裏都是用大號字來寫了。所謂 Neue Kunst 的功業，集中于兩個傑出的人才。Franz Marc

底線與理想和 Campendonk 底農村生活底立體的造作足以代表了現代德國藝術底主潮。正同法國底理論主義相反，德國藝術的精神是自由，是浪漫的映照。靈Mind 佔據了法國人，心 Heart 俄國人，而感覺 Gefuhl 德國人。

上述是歐洲現代主義主潮。在匈牙利還有 Kadar Bela 在英國有 Nevinson, Wyndam Lewis, William Roberts 在美國 Weber, Marin, Stella, Walkowitz, Katherine Drieier 及其他。英美底現代主義總缺少像大陸那些創造精神。繪畫與彫刻的現代主義差不多全是大陸的。美國始終還沒有將他底高屋及其機械式物質上的一切放到繪畫與彫刻上去；雖則在機械與物質上的美國現代主義不在大陸後，在藝術上却不然了。

現代主義自從大戰以後，尤其覺得根深蒂固了。在現在的情形之下，俄國，巨哥斯拉夫，及德國應該使我們特別注意。俄國人對于理論主義是不合

的，它還是情感的。Anisfeld 對于斯拉夫的東方的神秘主義的努力，Sudeykin, Burliuk 等爲無產藝術的努力，Konenkov, Archipenko, Grigoriev, Vasiliev, Chernov, Roerich, Bobritsky, Cickovsky 等對于新俄的藝術，都有非常的供獻。其中似乎特別對于現代主義有功的 Kandinsky 及 Malyevich, 應該格外加以注意。

在巨古斯拉夫，這是在歐洲藝術上，向來不曾得到如何注意的，而對于現代主義的供獻是不應該加以忽視。它在歷史上曾演了許多悲劇，在種族的連續壓迫之下，使它底子孫，對于他們民族懷有一種民族的忠魂。在今日，麥司屈六維克 Mes'rovic 底彫刻的意識，是典型的現代巨古斯拉夫的民族藝術。其餘若 Becic, Kljakovic, Varlaj, Kralj 等等對于巨哥斯拉夫民族藝術創造的功績，在藝術史上實是一件破天荒的紀錄。因了歷史的背景，巨哥斯拉夫現

代民族藝術卻含有多量的宗教意味與靜默悲感的作風。

在德國 Seifert, Marc, Voger, Compendonk, Moizahn, Bortwyck, Heinrich Nauen 等，對于宇宙的實際的客觀的注意而對于形式，色，動，線的注意與分析，完全是德國精神的反映，而成爲典型的德國現代藝術。

現代藝術的基礎是色，式，動，雖則和以前並沒有如何兩樣，他們今日的運用是更爲自由，更爲主觀。現代生活與現代心理進到現代藝術中去。尤其在戰後，對于一切事業，重新估價，現代主義就是對于藝術底重新估價。現代藝術的意義並不是完全在美學上所謂美的變化。它是更深于此。它是一種新的視覺與新的感覺，它是精神的再生。正如 Franz Marc——德國現代主義底領袖所言，現代主義是創造傳統，不是因襲傳統。

藝術之民族性與國際性

一切藝術都和政治發生影響和關係，藝術運動在另一方觀察，乃是政治運動，這幾句話在一年前，當我在本刊——藝術界——發表我的「藝術與政治」一文裏，已經很爲詳細的加以說明，在那篇文章裏，我特別反覆申明地說在某種政治情形之下而產生的某種藝術運動，和藝術的趨向跟着政治的趨向而演進的情形，在那篇文章裏所說是這種情形，但這僅僅是一部分的事實，藝術和政治的關係，至少有兩部分。

第一　藝術的推移演化隨着政治的演化和推移，

第二　藝術的推移演化，可以形成在政治上的同樣的推移和演化。

所以藝術和政治的關係，至少有上述的兩方面，在我的「藝術與政治」一文裏所說的，僅是第一方面的事實；而且僅僅從希臘說到路意十四時代爲止，我早擬另一篇爲近代的藝術與政治的趨向的意思。前幾天同傅彥長君偶而談起近代藝術與政治，他鼓勵我將所談的寫出來，因此我寫這篇文章，多少應得感謝傅君的勸告。

近代政治受兩大原則所支配，所謂民族主義和國際主義，自從一八一五的維也納會議以後，歐洲各處都充滿着民族主義的思想，那個時候在歐洲的地圖上還沒有德意志和意大利，匈牙利，波蘭，捷克斯拉夫，巨哥斯拉夫，芬蘭等獨立的民族的國家。所以在當時民族主義的運動是非常的澎湃。民族主義的運動底目的，是在形成獨立的民族的國家，匈牙利是在海斯堡鐵蹄之下，德意志充滿了封建制度的遺風，在同一民族之下，有許多小小的封建的郡王。意大利

僅僅是一個「地理上的名詞。」施錦尼 Szechinyi 之流的匈牙利民族運動，終於被海斯堡所征服，海斯堡帝國是當時歐洲政局的霸主，在他的制宰之下，有匈牙利人，神聖羅馬帝國的許多遺留下來的郡王，和所謂意大利的許多政治組織的單位。這種情形之下努力於民族主義最力的要算普魯士和薩丁尼亞，而其代表的人物當然是俾司麥和喀浮。我們在這里無須重復說明他們如何的奮鬪。至少從維也納會議以後，歐洲的民族，已經認明他們的出路是民族主義。他們開始向這個方向跑，這條路不是康莊大道，當然是崎嶇異常。

一八七一年是很可紀念的一年。在那一年不但是法國被德國打敗得狼狽不堪，他之所以可以紀念，是歐洲民族主義運動的成功。德意志自一八一五年以後，就認明這條民族主義的道路，因爲小的郡王太多，不能不推出普魯士來做他們民族主義運動的首領。他們認清這條路是崎嶇得很，因此俾士麥便提出

「鐵血主義」的口號，所以他們有普奧之戰，普法之戰。一八七一年的結果，是威廉第一在凡爾塞宣布德意志民族主義運動的成功。在這里有一點特別要申明的，海斯堡奧大利也是日耳曼人，但他所有的是帝國思想，德意志的民族運動若要成功，必先打倒奧國在日耳曼的勢力。還有一八七一年之後的民族國家德意志，他並不包含同種的奧大利人。所以同是日耳曼人，但民族主義的德意志，決不能容納帝國思想的奧大利。德意志也並不併吞奧大利，他只是踢奧大利出民族的國家德意志之外，這是個好教訓。

一八七一年之所以值得紀念，便是還有意大利民族國家的產生。雖則意大利民族國家的產生比一八七一還要早上幾年，但那時羅馬還在法國占領之下。普法戰爭的結果，使在羅馬占領中的法國軍隊召回，使民族的意大利國，得以奠都于羅馬，意大利必然的首都。

所以民族主義的運動在歐洲，從一八一五年之後，歐洲的人民，已經看出他們的出路是在民族主義上。向着這條路走。到一八七一年民族主義的運動已經在德意志和意大利成功了。所以一八七一年之可以值得注意，是民族主義的勝利。在歐洲這是最可值得注意的。德意志和意大利既成爲民族主義的國家，但民族主義的運動從一八七一年起以後，並沒有停止。一八七一年之後，最值得注意的一個年份便是一九一九。因爲歐戰的結果，產生了更多民族主義的國家，若波蘭，捷克斯拉夫，巨哥斯拉夫和芬蘭等。

民族主義在另一方面的勝利，是歐戰的結果，不但現實了南斯拉夫人民族國家巨哥斯拉夫底確立，和捷克斯拉夫民族國家底產生。在這背面，告訴我們斯拉夫民族國家底產生便是海斯堡帝國底崩圮。但在另一方面，戰前的羅門諾夫帝國包含許多弱小的民族，由于十月革命的結果，在羅門諾夫的帝國中，便

產生了許多獨立自主的民族國家；如芬蘭，愛松淫尼亞，拉地維亞——諸位注意，這些民族，都是亞洲人——和波蘭的獨立。所以羅門諾夫帝國的崩屺，便是波蘭，芬蘭，拉地維亞等民族國家底產生。同時，由于十月革命的結果而產生的新俄，並不是像羅門諾夫的帝國和像芬蘭的純民族主義的國家。在現在情形之下，地圖上並沒有俄國，從前的俄羅斯帝國，是現在的蘇維埃社會主義共和國聯邦。它並非是單一的民族國家，它是綜合的的國際組織。

歐洲近代政治的推移為民族主義潮流的原因，既如上述，但同是在民族主義這一個原則之外，還有其他的一個原則；使是所謂國際主義。維也納會議是最値得注的一個國際會議，從來歐洲的國家沒有過這樣地一個國際會議。維也納會議召集了當時的強國如奧，俄，英和戰敗的法國及日耳曼組織下的許多郡王。歷史上最重要的一個國際會議。由于這會議的結果，產生了所謂「神聖聯

盟」和「歐洲協調」的國際組織，因爲這種國際組織的結果，便引起美國發表它現在全世界聞名的「門羅主義。」普法戰爭以後，歐洲所召集海牙和平會議和國際判事機關的組織，還有其他許多國際會議的召集，如國際郵便會議，電信會議，禁奴會議，禁止販賣白奴會議等，一直到歐戰後，才有國際聯盟和國際法庭，國際勞工局的確立。雖則他們的能力有限，但已明白告訴我們，現代政治的推移是向着國際組織這一條路上走了。

政治上一切變化的原動力，當然是經濟的。民族主義運動的產生，是因爲封建制度農業經濟的崩壞，這是工業革命直接的結果。由于工業革命而產生的手工業和小工業，在當時的歐洲，已經在流行！便使封建農業經濟崩壞。在農業的經濟生活之下，民族的精神，並不如何濃厚，因爲他們生長在祖傳來的地方。工業革命的結果，使漸漸都市化起來。在這情形之下，民族精神，便乃

激醒。因此民族主義運動是經濟生活的變改，是工業革命的結果。由于小工廠而大工廠，而大量生產，而金融投資，而石油競爭，而國際貿易，在這種社會愈愈國際化的情形之下，便產生了國際組織的運動。但這兩種潮流看來是積不眞容的。在實際上，這是一定的。社會愈愈國際化而民族主義的色彩，也愈愈明顯。在這種國際化潮流之下，而不將自己底民族色彩表顯出來，是自己的滅亡。

回過來講藝術。近代藝術的潮流瀰漫於全球。所謂藝術之國際性者，是近代藝術的產生，多少得到國際的助力。而藝術的欣賞，並無國界之分。這是國際的。還有藝術家國際間的往返，都是國際的；但是民族主義的色彩，在這種情形之下，也愈覺明顯。只要看所謂純粹主義，表現主義，立體主義，未來主義，原始主義等便可知道。藝術上的一種主義是民族精神的表露。所以近代藝

術也受到政治的影響。

在民族主義的精神未激醒以前，藝術上無所謂民族主義的色彩。即使就是有，也甚爲微薄。峨特藝術的中心巴黎，也就是德，意等國瞻拜之所。法國的峨特藝術，德國——日耳曼——的峨特藝術，意大利的峨特藝術，並無特殊的異樣。在那時，民族的思想無有。因此法國的藝術，便是德國和意大利的藝術。一直到民族主義澎湃之後，藝術上的民族性也愈爲明顯。

藝術上的民族性，一方面是在政治上民族主義確立之後。一方面，藝術上的民族性，也在政治上民族確立之前。歐洲的近代藝術，大半是屬於前者。在政治上的民族主義運動正澎湃激盪的時候，歐洲的藝術界上充滿了荷蘭的風景畫派，畫像派，和新古典主義的流行。誠如政治上的出路是在民族主義上，新藝術的出路是在注重於光的現象的分析。法蘭西首先努力於這種運動。Monet,

Renoir, P.ssarro, Manet 等是這運動的饒將。他們的運動是向假光的攻擊，努力於實際的光的現象底分析。但這必過爲近代藝術開了一個端，像民族主義的成功一樣至少還要到一八七一；所以像孟納 (Monet) 之流也僅僅爲近代的藝術開了一個端而已。現代藝術上之民族主義色彩，至少還有待於塞尙奈等輩的出來。

現代的法蘭西的民族的藝術，最初的一名運動員是塞尙奈。他將當時流行於法國的各派藝術主張，如印象派的光的現象底注重，Ingres 的畫的萬有說，和 Courlet 實際論，總合起來，面加添了他自己獨創的主張。所謂自主的表現和線的形式的注重。而演成所謂後來的立體主義，——就中有所謂 Scientific Cubism, Physical Cubism, Orphic Cupism 科學的立體派，物質的立體派，和視覺的立體派。又有所謂 Fauves 的運動，而 Henri Matisse 便

是其中領袖，由於立體主義的發達而產生的所謂「純粹主義，」Purisme 是法國藝術最近的一種運動，這些潮流都是法國民族藝術運動的潮流。

在德國，與在法國所有的各種藝術都毫無關係。德國人另有他自己的民族藝術。「表現主義」是德國民族藝術運動的中心。所謂德國的民族藝術運動都集中於這表現主義旗幟之下。而這表現主義尤其富於濃厚的民族特徵。誠如 Prof, Brinton 所言：

Expressionism as Germanic Modernism is termed presents marked national characteristics

表現主義特別富於理想的情緒，而其運動的領袖是 Franz Marc, Campendonk- Heinrich Nauen。這表現主義運動的主旨是為現實之客觀的排斥，為靈眼生活之真實的敘述。

意大利，在民族國家之下，一定須有民族的藝術。因此，意大利的民族藝術運動，集中於所謂未來主義。未來主義的主旨是事件爲情感之抽象的表現。首領 Marinetti Boioni, 尤其富於動感的情緒，降而至於現在 Balla Prampolini, Depero, 等的事業，都是意大利民族藝術運動的努力。

還有俄國的原始主義——Goncharov, Lariohov, Burliuk, Konenkov, Archoperko.

這些藝術上的運動，如立體主義，純粹主義，表現主義，未來主義，都是藝術上民族性的表徵。在上述的情形之下，我們可以看出政治上民族性的確立，直接影響於藝術上底民族性的確立；但這不是眞理的全部。藝術上的民族運動，也直接影響及於政治上民族主義的確立。其中最好的一個例子是巨哥斯拉夫民族藝術運動的勝利。巨哥斯拉夫是歐戰後新興的民族國家，但巨哥斯拉

夫民族藝術的確比巨哥斯拉夫民族國家的誕生爲先。

巨哥斯拉夫的民族藝術運動，差不多是麥司屈洛維克一個人的努力，麥司屈洛維克的成功，便是巨哥斯拉夫民族藝術運動的成功。Mestrovic 是典型的巨哥斯拉夫民族藝術的代表，他的作品是典型的巨哥斯拉夫民族色彩的特徵。一九〇五年所成立的 Hrratsko Umjeimicko Drustvo Medulic 包含藝術家如 Toza Uprka, Dujan Penic, Tosip Plecnik 等，一九一〇年他們的展覽會，是巨哥斯拉夫民族藝術運動確立的宣示。所有巨哥斯拉夫的藝術很明顯的表示他們民族的烈風，和種族色彩。由於巨哥斯拉夫民族藝術的確立，尤其是在羅馬博覽會中巨哥斯拉夫出品得到國際的好評而形成了巨哥斯拉夫民族藝術的國際的了解和認識，終於一九一五歐戰之後，產生了民族的國家巨哥斯拉夫，民族藝術運動的結果，足以產生民族的結果，我們在巨哥斯拉夫的過去　可以得

到若干的教訓

就藝術之國際性言之，現代社會，既愈愈國際化，那藝術運動上的國際合作，也是最明顯的。現代藝術的三傑，Cezanne Van Gogh, Gauguin, 他們往往通稱爲後期印象派三傑，F. Van Gogh 並不是法國人。還有說起德國的民族藝術運動表現主義的時候，總得說起 Kandinsky, 他往往彼稱爲表現主義的首領，但他並不是德國人，却是俄國人。立體主義運動，好像是法國的一種藝術運動，但其饒將 Picasso 並非是法國人，乃是一名西班牙人。由此現代藝術的運動，多少具有國際性的存在。

現代藝術底精神在新的形式的創造，不論表現主義，未來主義，純粹主義，原始主義，這種新的形式的創造底精神，是一致的。這是一種國際的精神。但因爲這國際化的局面，所以藝術上的民族色彩也愈濃愈厚。未來主義和

表現主義完全是兩個異樣的作品。完全代表兩個不同的民族。

歷史的教訓，是告訴我們過去的歷程，指示我們行進的去路。讀者讀了此文以後，就可以明瞭我們必然的去路。我們須要的是民族的國家，民族的藝術，民族的文化。民族的精神，是我們將來優越的國際地位的基礎。努力於這個方向的行進，是我們的責任。

現代藝術與民族主義

介紹 Ivan Mestrovic

現代藝術，是人類對於藝術的一個最大的供獻。在藝術史上沒有比這運動再偉大的事實，除非所謂再生時代。藝術和社會是分不開的。在現代的社會裏，現代藝術是必然要來臨的。現代藝術，最先在繪畫上露其光芒。自從塞尙奈 Cezanne 果根 Gauguin 及谷訶 Van Gogh 在繪畫上注力於立體的形式，原始的與勞農的情趣爲繪畫的精神以來，藝術界上突然產生一種新的形式，一種新的精神，一種新的趣味。西洋底現代藝術，尤其是現代繪畫，這種新的運動的成功，不僅是靠塞尙奈果根及谷訶等三人之力。他們僅僅的是個新底運動底

前驅．他們爲流行着的印象主義反抗，至少他們開了現代藝術的端。從傳統的專制中從事於繪畫的解放的，還要等着 Henri Matisse, Picasso, Braque, Kandinsky, Marc, Campendonk, Kralj 這班人的出來。自從他這班人們出來了之後，現代藝術，至少是現代繪畫的運動，才有了根基。這種藝術上的新的形式，新的精神，才有了收獲。

這種運動，不僅是專現於繪畫上。在彫刻上這種運動也是極顯然的。而且在某種情形之下，彫刻上的這種運動，尤爲使人注意。彫刻被稱爲立體的藝術 Plastic Art. 對於線的注意，彫刻比繪畫，猶爲明顯。必過從傳統的專制下爲彫刻的解放這種運動，似乎比繪畫爲慢。開始爲現代彫刻運動的，要算是羅丹 Rodin，他在彫刻上的供獻，不僅是生命與運動的感覺的加入。他底作品，表面上看來是未曾完畢，但在這里，他所要表現的，業已表現出來，不必一定要完

工，因爲沒有完工的必要。自從他在彫刻上從事於新的形式，新的精神運動以來，彫刻上的現代運動，還要等着 Maillol, Metzner, Hildebrand, Meunier, Archepenko, Mestrovic 這班人的出來。自從他們出來了以從，現代彫刻的運動才有了根基，現代彫刻才有了收獲。

現代藝術運動，在各處都是非常努力，已經形成了一種國際的運動。實在現代藝術，不僅是國際的。藝術始終要以民族爲背景，民族的生活，才是藝術作品表現的題材。藝術是民族的國民的。即是在西文所謂 National Art。藝術，所謂國民藝術或民族藝術，是以民間底生活，民間底思想，民間底宗教和其民族的風趣 Rocial or National Temqerment 爲其藝術的目的，這種情形是顯然的，在西洋，藝術家從事於民族的或國民的藝術，是以民族爲前提，而以發揚民族的風趣自任。在中國這種情形是不見的，中國人只有家風、只有家

學，却沒有民族的風趣和民族的生活。現代藝術，還是一種國民的或民族的藝術。雖則這種運動似乎影響及到各國。

不要多講，法國還是因襲後期印象主義的餘波和立體主義和所謂純粹主義Putsm。德國人底現代藝術集中於表現主義。意大利人的現代藝術，集中於未來主義。俄國人所謂原始主義。藝術上底一種主義和學派，都是民族精神的反映。德國人的努力於表現主義，因爲表現主義底精神是德國的，這種運動，所謂現代藝術運動，還是一種民族國民藝術的運動。

在社會愈國際化的今日，民族的色彩特徵，也愈趨於明顯。因爲在國際社會裏失去了民族的特徵，是自己底滅亡。在國際政治上如此，在藝術上也是如此。蘇俄以國際相號召，但在蘇俄下有好多獨立的民族國家。大戰是爲了民族主義而發演，其結果是更多民族主義國家底出現。在這些中國巨哥斯拉夫是最

爲偉大。巨哥斯拉夫是南斯拉夫人底民族國家。以前是屈伏於奧匈帝國，俄羅斯帝國之下。這是德意志，意大利統一成爲民族國家以後最可注意的一樁歷史的事件。民族國家底成立，沒有一個不犧牲頭顱的。

一個民族國家底產生，不僅是在一個獨立自主的政體，還當有民族的文化爲基礎。近代底民族國家之努力於民族的文化運動，已經演化至於典型。這是經過數十數百年的歷程。在現代民族的國家中而有斐然之成績於或民族的文化與藝術的，不得不推重於戰後新興的巨哥斯拉夫了。

在今日，現代藝術得到幾多巨哥斯拉夫的供獻。只要看 Becic, Kljakov, c, Grohar, Yama, Varlaj, Kralj 等幾個名字，已經知道巨哥斯拉夫對於現代藝術的重要了。當然，最典型的，代表巨哥斯拉夫在國際的藝術界上佔着際高的地位，還有 Ivan Mestrovic。由於這些人底努力，巨哥斯拉夫的民族的

藝術，已臻于典型之域。這不過在數十年的一個期間，向來不受人注意的一個弱小民族，竟得到政治上的民族國家 National State，同時其民族的藝術 National Art 已臻於如此豐盛之域，而爲國際的藝術界上一個要角。這件事實，除了以民族主義觀念的發達而結果於巨哥斯拉夫王國的出現，集南斯拉夫民族於一個斯拉夫皇室之下，成爲一個民族國家，在政治史佔據的地位，同德意志和意大利有無分別，似乎不能引起我們底注意以外，這短時間所形成的典型的巨哥斯拉夫底民族的藝術，在歷史上，尤其是藝術史上誠然是一件不勝驚異的事實與紀錄。

政治上的民族主義，結果於民族國家的創立，往往是較後於民族文化的運動與典型的民族文化或藝術的確立。在巨哥斯拉夫這種情形也是顯然的。巨哥斯拉夫的民族的藝術在某種情形之下，差不多是 Mestrovic 所創造出來的。

那末欲窮巨哥斯拉夫的民族藝術，勢非對於 Mestrovic 加以簡單地紹介不爲功。

經過了世紀，世紀的壓迫，處在基督教與回回教衝突的戰場的這些南斯拉夫民族，依着民族的熱情，理像，謳歌他們底 Froubadour 巨哥斯拉夫底雄歌或是 Lay of Kosovo,——他們底民族的史詩 National Eiqc. 這是在 Kosovo Polje, 司帝芬 Car Stevan 及其一羣的大斯拉夫運動，受到 Osmanli 的刀鋒。在今日，在這個歷史的原上，紅花也許遮沒了殘骸，這是一個斷圯了的而重新的國家的勝利的日子。那里或許更有人將那些死了的遺志擴大，將這民族領到一個更偉大的終點。家家戶戶，鄉鄉村村，高呼着，——榮耀的失敗，來紀念勇敢的 Kraljevic, Marko, Milos Obilic. 這充滿了巨哥斯拉

夫底兒童的思想。這種不死的過去，佔據着全部的精神。他們雖則是深入民心，但是運用這種民族精神而至於藝術的，拿詩歌而現於立體的形式，Piastci Form 還要等着今日的一個中年人。

Ivan Mestrovic，是生於一八八三年八月十五日，在 Slavonia 底 Vrpo-lje 底一個鄉間。自從生了他之後，便遷到 Drnis，在這 Dinaric Alps 底山脚下，他過他幼年的生活。他底父母都是農民。所以在他底幼年，幫助他底父母，在那豐於文化與歷史的記憶的田間，正在那里曾經是古代 Croatian 帝皇底宮殿，他底藝術生活，也是從鄉間來的。在他底幼年，在那落日的山下，當他底田間工作完畢的時候，常常可以看見他用着刈刀在刻削木匙木叉，以供他家中的日常需用。殆其及長於成年，一個較有手段的匠師曾經指示他不少缺巧。同時鄉間教士 Fra Marko Caoic，也給他機會爲鄉間教堂所需要的彫刻。

這却使他養成一種以後很深的宗教觀念。當他在十三歲的時候，他底父親將他底許多作品帶到 Zadar 底 Narodni List。他底編輯 Don Iuraj Biankini，大爲讚賞，將那些作品置放在一個展覽會裏。因此得到了許多好評。在這個時候，在 Drnis 地方突然有一個軍官，叫 Captain Grubisic。對於他非常注意，且爲了他底教育給予了很多金錢。鄉間的農民，是不曾看見過巨量的金錢的，他得到了這筆款項，馬上將他底兒子送到 Split 地方底一個著名大理石彫刻師 Bilinic 那里。在那里，這年青的 Mestrovic，爲各地底教堂彫刻了許多物件；忽然又有一個心存不良的猶太人叫 Konig，對於他也注意起來，就送他到維也納。在那里，他拋棄了鄉間的裝束，帶上了藝術生徒典型的軟帽，同着一個捷克人 Sykora 住在一個非常湫隘的房間。他開始了奧京的生活。先因美術學院 Akademie der Bildenden Kunste 不許他入學，在貧困，與不充足的預備中，

他終於入了海爾曼教授 Prof. Hellmer 底班次。後來又受教于皮特立及奧門教授 Professoren Bitterilch and Ohmann。這樣四年的生活，——從一九〇〇到一九〇四——是在這學院裏消磨過去。

麥司屈洛維克底遠大的目光，獨立的精神，都使他以後引起典型的巨哥斯拉夫民族底民族主義運動。不僅是頹廢的與傾圮的古典主義的威權，同所謂新藝術 L'Art nouveau 的吸引力，不足以塞住了以後他進展的去路。從最初，他底作品完全是個人的與民族的表現。為了這些他以後底進展是並無阻礙。這個青年藝術家底心靈，反抗於既成的學院的形式，回復於世紀前古代帝皇底夢境，這夢境是如何的為一個牧師 Strossmayer 所說教，而成就了南斯拉夫民族底精神上與政治上的聯合。

消磨了他四年的奧京生活，在多瑙河的月夜，還似乎映影着他底在海司堡

Hapsburg 威權之下的一羣水深火熱的同胞，在企望着黎明的到來。我們這位青年藝術家麥司屈洛維克，却在意大利旅行中，拜謁那偉大的 Do atello, Ghiberti, Luca della Robbia, Michael Angelo 等底遺作。這些曾經啟發了他幾多靈感。以後他便去到巴黎。在那里，在 Societe Nationale 同 Salond, Autcmne 裏，都得到很好的展露。因此偶然也引起了大彫刻家羅丹 Auguste Rodin 對於他的注意。這還是在維也納同 Zagret 在一九一〇年的時候，他表露了他底全力和其美的眞趣。在維也納 Valeri strassa 底狹小的工房內與巴黎 Impasse du Maine 的工作間內，他底時間完全用在哥沙浮寺 Cemple of Koovo 的彫刻，而這是他成名的關鍵。他纔爲一個非常顯著的人，充滿了維也納和巴黎對於他的好評。

關於民族主義底藝術運動，差不多全是他底創造，而集中於克羅 Croatia

京城。麥司屈洛維克是這運動底靈魂。他底一輩是Rosandic Racki, Krisman Emanuel Vidovic, Slova, Joza Uprka Dujan Penic, Iosip Plecnik, 他們底程序是竭力提倡獨立的藝術。爲了要到達這個目的，他們聯盟起來成爲一個集團。他們差不多天天在 Karand Medulic 集會，得到新聞界底援助，在一九一〇九月十月間在 Umjetnicki Pvilion, Z injski Trg 地方公開展覽會，是一件非常重要的事，不僅是藝術上，與種族上。

在那里有四十個藝術家，在藝術史上是從來不會有過這樣的集會。在這樣的集會裏如此表露典型的民族主義的藝術。巨哥斯拉夫底民族精神在那里是充分的表露出來了。其中底領袖麥司屈洛維克，更爲人所屬望。初步的運動總算完結。以後却是他底國際的發展了。

一九一一年在羅馬舉行的萬國展覽會 Esposizione Internationale di Roma

內的塞爾比亞館內，沒有個會忘記麥司屈羅維克底作品。在那里，一個長久處在壓迫下的悲哀，與忠烈於民族運動的一個有希望的民族底精神是非常明顯。這結果是民族底藝術的創造與民族的再活。在以後，不是經過了流血才聯合起了南斯拉夫民族。

得到了如許的好評，這位彫刻家却很安逸地住在羅馬，麥司屈羅維克底創造事業集中於兩個目的。就是民族的與宗教的。剛從塞爾比亞軍隊經由門的內哥羅總退却以後，麥司屈羅維克的作風起向於宗教的一途。在羅馬，日內瓦的放逐中，他的作品都是宗教的，像「耶蘇像」，「十字架上的耶蘇」，「約翰」，都含有沈痛的死的悲哀的象徵。這些作品大都是木刻。

在大戰中，在一九一五之夏，他雖經在英國 Albert Museurm South Knsington 開私人展覽會；不因為戰爭的方般，影響及大衆對於他底好評。大戰

以後，他去到美國，在費拉特爾飛亞於一九二六舉行的博覽會中，他也有很多的陳列。

關於麥司屈羅維克底藝術，像一切斯拉夫藝術一樣是較爲東方的，有很少雅典的遺風。形式對於他總歸不能征服感覺，却是感覺的忠僕。他底精神，受到很多亞述藝術的影響。在現代藝術界中，他並不是個保守家，也不是個急進家，像現代法國大彫刻家梅洛 Aristide Maillol 一樣，却並沒有像 Archipenko, Boocioni Lipschitz 那樣急進。像斯拉夫一樣，在羅馬與白倘丁的半途，他得到兩方面的潮流。

巨哥斯拉夫底民族藝術，雖則引起於麥司屈羅維克，但是它底來歷是有歷史的。

思想動搖期中之中國藝術界

沒有一個地方對於過去的一切都加以否定有像我們中國這樣的。在我們中國流行着對於過去的一切都加以否定的情形，是在今日的世界上獨無其偶的。過去的全部否定，足以徵明在今日我們的思想界上滿足着一種思想的動搖。這種動搖的成因當然很爲複雜，但西洋學說的輸收㡳過量過捷，同時我們經濟生活的畸形的轉變，都是使我們今日的思想界呈着極度的動搖狀態；而其結果反足以使我們的學術界日就頹落。在這樣，我們中國目前都呈着這畸形發展的狀態；我們的藝術界上也是如此；爲欲使我們的藝術界日趨於健全的發展的道路，我覺得在今日起來說幾句話，實在是不容再待了；明知在這大動搖時代；

或者不能理會稍微嚴重一點的論點。

思想的極度動搖，對於過去的全部否定，完全是一種革命時期中的病態。在一個大革命時期，無論是流血革命不流血革命；全部的思想是沈浸於極度的畸形的自由發展，對於一切的社會的制宰，全部加以打倒。這完全是在一種以革命的熱情打毀社會的全部制裁，以革命的熱情壓伏健全的理智的時代中所必然產生出來的病態。等到革命的高潮，革命的熱情，漸漸冷落下去，一切是必然地回復到較爲理智的健全的境界。歷史中有很多這樣的陳跡教訓。

我國今日思想界的動搖，其較遠的直接的動因是中日與日俄戰爭及庚子之亂。中日戰爭的結果明白地告訴我們就是我們當時稱爲東亞的大國還不及日本三島帝國的實力。日俄戰爭的結果又明白地告訴我們西洋的新智和西洋的方法與憲政是我們急於所需要的，因爲維新的日本打敗古舊的帝俄的教訓。庚子之

亂的結果又明白地告訴我們現在的世界是不容我們的愚蠢的防守，新智的輸入是我國唯一的救藥。因由中日戰爭日俄戰爭與庚子之亂的直接的結果是新學的創設；在這個時候辦教育的先生都竭其全力於西洋新智及科學的輸入；以爲西洋的一切總高過於我們過去的一切。我們的思想界從此開始極度的動搖了。

辛亥革命是這動搖的具體的表徵。辛亥革命的意義不僅是在於滿清的崩圯和民主政體的勝利——這當然是表面的。此外其另一方面的意義，就是積數千年下來的因襲的專制政治是推翻了。這是在政治上對於過去的制度過去的思想底否定的具體化的表徵。

辛亥革命後的情形在政治上明白地告訴我們辛亥革命的結果不僅是純粹的民主政治底不能現化，同時過去的封建思想帝皇的餘孽依舊盤據在中原。於是有人認爲政治的不能趨於民主化並不是政治制度本身的不佳是因爲思想底不曾

肅淸；於是對於過去的思想底否定是漸漸發生起來，這具體的表徵便是所謂五四運動．與五四運動後所產生的許多的定期刊物及雜誌；其對於過去思想極力攻擊的便是『新靑年。』這結果是我國文學界的革命，白話文學的風行。

於是又有中國國民黨所領導的革命。這革命的動因是中國想想轉變的結果，而其結果，是對於中國過去底全部否定，猶其是在這革命的高潮中。

現在革命的階段；已竟由軍事時期而趨於訓政時期；但在我國的思想界上革命的高潮還不曾退落。對於過去的全部否定還存在着。這種思想界上革命的情緒還依舊保留着。確定思想界之亂潮使其趨入於正軌，誠然是目前最需要的一件工作。思想之不能統一當然是一種不可能的事；但對於過去的全部否定，如前文所述是一種革命期中的病態；而在革命的階段由軍事而入於訓政的時期中是不可不加以注意的了。我們在目前所應認淸而急需待着的不是西洋思想底

全部的輸入與吸收，也不是對於我國底過去的思想底全部否定；是在如何融會這兩種思想同時還可以保留了我們歷史的典型的民族性的思想底產生。當然有一點特別應該提醒的便是任何一國的民族性無所謂優劣，優劣完全是一種大可不必的假定；而且這完全是客觀的與事實無補和勞而無益的。一個歷史的民族是具有歷史的民族性的特徵；這種歷史的民族性的特徵同樣也無所謂優劣；但應加以申明的是社會並不是無機體它是有組織的有機體隨着時代以同進化的。一種歷史的民族性的特徵加上了時代的顏色更無所謂優劣之分。但特別的是民族性的歷史的特徵往往是過於保守而且不容許時代顏色的加入；因爲所謂典型的歷史的民族底形成如果加入了時代的顏色便失去了民族性典型底一部而不能成爲典型的民族性了。民族性的優劣應該完全是主觀的。一個民族不論任何一個民族底歷史的典型的民族性沒有一個民族不自己認爲優於其它；決沒有一個

民族說自己的典型的歷史的民族性如何如何的劣於其他。如果一個民族自己以謂自己底民族性如何如何惡劣而以謂別個民族性是如何如何優美，或則以謂自己的民族性是應該如何如何吸收別個民族性的特徵，則適足以表明一個民族自己的末落，一個民族亡圮的現象，而是一個民族的病態。日本當新維之初，這實在是一個大革命，雖則不曾流血，也是對於她所有的過去底全部否定；但這是當革命期中一種病態，等到了革命的熱情稍稍冷落了以後，便回復到健全的境地。所以我們在目前的中國如何使我們的思想界回復到健全的狀態和境地實在是現在最重大的一個事件。

我們中國的藝術界在這思想動搖的時代受了很大的影響。藝術是民族性的表徵，如果藝術失去了民族性的存在是不足以成立的。在現今我們對于我們過去底全部否定，直接影響于我國民族藝術的不能產生。在藝術上一個民族性

的表徵尤爲重要。這已在我的藝術之民族性與國際性一文裏敘述過。藝術是決不能離開了民族的背景的。譬如德國人的現代畫和法國人的現代畫當然有顯著的異點，這完全是德法兩國民族性的不同。德國人決沒有拋棄了自己德國固有的民族性而吸收了法國的民族性的。德國人也決沒有說德國的歷史的典型的民族性如何如何劣于法國，也決不會頌揚法國的民族性如何如何優于德國。在我們中國我們對于我們過去的全部底是加以否定，對于我們的歷史的民族性加以推翻實是世上希有而不應該有的事實。

近來在我國藝術界上流行着很多病態的思想，對于過去是全部加以否定，對于我國歷史的民族性全部加以抹殺，在這革命的熱情中是不能免而且必然的現象，努力于健全境界的回復是我們目前的責任，假如我們希望我國典型的民族藝術運動的成功。藝術家的責任是在將一個民族的精神表露出來使屬於另一

民族的人類得以欣賞這一個藝術家所表示出來的民族性。因此我國的藝術家目前最急迫的任務是如何表示出我國的民族性來。我們對于我們自己固有的歷史的民族性不當全部的地加以否定，我們當隱惡揚善的地將我們固有的歷史的典型的民族性表示出來。如何能使另一個民族的人類欣賞我們固有的歷史的典型的民族性才是我們中國目前的藝術家最切要的工作。其實不論是在任何一個民族，藝術家的責任是顯揚藝術家本身所屬的民族底特徵使屬于另一個民族的人類得以欣賞藝術家所顯揚出來的民族性。所謂民族性是無所謂優劣。一切民族性在其所屬的民族看來都是優的。使屬于另一個民族的人類得以了解一個民族性的優點是藝術家的責任。那末顯揚我國民族性的優點使不屬于我們的民族底人類得以了解我們民族性的優點是我們中國藝術家的責任。但是這種思想在現今當革命的情緒尙瀰漫于我國思想界中的時候，被人看準的尙是寥寥。現在今

日的藝術思想界對于過去或者全部加以否定，或則加以渺視，試舉幾例于後：

『在中國「消極藝術思想」所產生的人物男的是賈寶玉，女的是林黛玉……這種「消極的藝術思想」發達起來，結果就是『一個永遠轉動的地球上塞滿了許多不會動的動物……』

近來關于這些思想的文字甚多；要之不外否定我國的過去，我國的民族性。還有人對于所謂士大夫專辦藝術又加痛擊等等，我現在恕不舉例，因爲舉起來會使這篇文章寫上一萬字以上。

我們要明白林黛玉之所以形成，完全是歷史的社會的；而且她一定有她的美點，否則何以會如此流傳。一部小說，一個中心人物的流傳與給讀者以深刻的印象不是偶然的事。我們須得了解林黛玉的美點。

一個德國人將我國的女人拍了幾十張裸體照相印行了一本叫『中國百美

影，」而他會極力讚揚中國的美點。所以同樣在我國民族性的各方面都有可以被人讚揚的。那末我們目前的藝術家唯一的使命便是如何自己竭力顯揚我們自己民族性的美點。同時特別應該加以注意的是當我們一面在竭力顯揚我們自己民族性美點的時候，我們對于別一個民族性的美點應該也有深切的了解與欣賞力。

日本自從明治革命的熱情過後，已徑回復到健全的境地而注重于日本歷史的民族性的顯揚，但在外國還有不明顯的地方。日本文學家昇曙夢去年秋間訪問高爾基的時候，高爾基覺有這樣的談話：

「日本為什麼疎忽了自己所優長而有特色的文化，而去模彷西歐文化？我實不解。日本人所須學于西歐的雖是不少；但却應該認明日本固有文化的尊貴而發揮其特色」

在我們看來日本已經很爲發揮日本固有文化的特色了。但在屬於另一個民族的人看來還不能了解日本的民族性。因之在我們中國目前對于過去全部否定的時候，我們須得認清這是革命期中的病態，而竭力于發揚我們固有文化的尊貴與顯揮我們歷史的民族性是我們唯一的任務。我們現在急于須要的是健全的思想底回復。

末了，讓我引傳彥長的論點，已資結束：

『總之，我的意思要大家不擬古，不做西洋人的奴隸能了。現在藝術界只曉得在畫布上寫耶穌的記元，用羅馬字來拚成姓名，與現在上海的大學畢業生都穿着黑色大袍，戴着方帽子，一樣的可笑。現在上海的大學，不過是美國的殖民地罷了，而藝術界所走的路，也是奇奇怪怪，有許多莫明其妙的所在。要曉得古代藝術而沒有新生命的再現，就是『一國藝術的滅亡……』

所以我的意思是：

『總之；現在我們的思想界滿呈着革命期的病態，對于過去的全部否定。我們目前最急迫的需要是思想健全的境界底回復；極度的地發揮我們底歷史的典型的民族性是我們現今最重大的任務。……總之我的意思要大家不擬古……不做西洋人的奴隸罷了……就是極度的地發揮我們底歷史的典型民族性而已。』

藝術與政治

藝術是離不了政治。藝術家的生活是離不了政治生活的。我敢膽大地下如此一句的結論，至少是具有兩方面的觀念。第一是歷史上的觀念，第二是理論上的。至於社會的觀念這一層，是另一極大的問題，非本文所欲論及。容當作藝術與社會一文以申言之。

大約我們對於任何一種研究的對象，可由幾方面下手。在這些觀點中，往往是歷史的，哲學的，或是理論的及社會的。至於世人所謂自然的觀點，Naturalistic Viewpoint，在現在科學昌明的時代，是不許容有的。所謂自然的觀點，僅是在那一種無政府狀態下 State of Anarchy 的一種謬言。中古時代是

昏迷時代，一向是在無政府狀態之下，所以這一種自然主義之徒，在中古爲尤盛。所謂自然主義之盛行，是由於受了所謂自然法 Jus Naturalae，的影響。所謂自然法者，謂社會一切現象是自然現象。但是什麼是自然現象呢？爲什麼有自然現象呢？這些問題，自然主義家却未曾告訴我們。所以這一種自然主義到了科學昌明的今日，是不能存在了的。歷史的觀念，是以某對象之過去的演化而努力的一種研究。社會的觀點是對於某對象之一種動的研究。社會組織，隨人類文化之演化而演化。這是有機體的有生命的。有機體有生命，所以才有「動，」動就是工作 Function 的意思。譬如所謂社會學的法學，Sociological Jurisprnderce，照其倡者龐德氏之意見，就是法律之工作的研究。Functional Study of Law 關於這層，因爲此地並不主張討論藝術與社會，所以有許多話，似不能在此發表。哲學的觀點，是對於某對象之一種理論的觀點。

藝術是一種研究的對象。所以研究藝術也是多方面的。而且這多方面的研究，是隨着社會的演化以演化。當然最初人家以爲藝術是一種自然現象，但這種主張是在科學昌明的現在不成立了。

藝術與政治，又是一種研究的對象，所以研究藝術與政治也是多方面的。從歷史上的觀察，我們看偉大的埃及美術，可曾脫離政治的支配。要不是沒有「古國」Old Kingdom 諸帝的賢明政治，埃及「古國」的美術，何以爲如此的昌盛。到了後來「中國」Middle Kingdom 時代，政治漸趨腐化，所以「中國」的美術日趨於腐化。殆後亞述人 Assyriain 自東北侵入埃及後，埃及的美術，可不是受了幾多亞述的影響。到了所謂「三地」Saite 期。要不是沒有賢明的君主，埃及的美術，埃及的文化，如何會能臻於文藝復興之域？復次，我們現在所發見的許多埃及美術作品，都是由皇宮及帝皇的墳墓中來的。

如果沒有皇帝，沒有那一種帝皇的制度，我不敢說，埃及便因此沒有文化，沒有藝術，但是埃及的美術特點，當然不會如我們現在看到的一樣。巴比崙也是如此、現在看到的巴比崙美術品，不都是皇宮中的東西嗎？亞述人侵入巴比崙何以巴比崙又爲受異域人濃厚的影響。

希臘之有偉大的藝術。固然有社會的同宗教的原因。但是希臘之政治生活，希臘之政治的組織，倘不是主要的原因，也至少是主要原因之一。希臘是對於巴爾幹半島南端及愛琴海中的諸島同小亞西亞之西北部一帶的通稱。其中民族不一，民性因之亦不同，因爲天候的溫和，及地理的原因遂影響於民族性格。因民族性格的柔和，遂影響於政治組織。希臘僅是一個通稱希臘。藝術大盛於紀元前五世紀及四世紀之二百數十年。殆亞力山大死後，希臘藝術已經不能說爲希臘，因東征之故，所以自紀元前三百二十三年之紀元前二十七年的當

中，受了東方的影響，他方復因羅馬人的東來，也受了些羅馬的影響，這可說大體上政治對於藝術的一種普通的現象，又因爲民族性格之不同，及地理上的關係，所以在希臘，有不少的小國家，譬如雅典，及阿哥司，Argos，因爲政治組織的不同，所以有所謂雅典派，有所謂阿哥司派。殆後馬其頓頗起於西北，勢力南侵，故希臘藝術又受其影響。希臘藝術以雅典爲中心。馬其頓因勢力南侵，雖然不曾影響到雅典之領袖的地位，但是因爲馬其頓勢力的南侵，希臘的藝術，術猶其是雕刻，便較前爲強硬，較前且多動性，無復當時柔和溫潤之象，——見 Chase & Post A History of Sculpture 一百二十七頁。這可見政治的變遷，影響於藝術的關係。希臘自亞力山大死後，羣雄割地以據，五方人雜居。所以希臘藝術也受了不少影響。在我們所稱爲 Hellenistie 的時期中，東方的風氣猶深。羅馬本沒有相 當藝術的發展，羅馬藝術多少是希臘藝

術，因爲要適合羅馬，所以希臘藝術不得不羅馬化一下。實在應該這樣說，因爲羅馬人是非藝術的民族，所以要希臘人來建設他們的藝術，所以這種藝術，便是希臘——羅馬 Graco-Roman 藝術，至於爲什麼羅馬人是非藝術的民族，是另一問題，是一個社會問題，非本文所欲論及。

至於希臘的政治組織之有影響於希臘的藝術，又是一件極重要的事。至於希臘的政治組織爲什麼有影響於希臘藝術這是另一問題，這是一種理論的問題。當於本篇下段論之。

羅馬滅亡，黑暗的中古世便起來了。中古世紀淪入於無政府狀態。宗教勢力的澎漲，藝術的演化大變，中古世紀古世紀之無鞏固的政府，因之而宗教勢力乃大澎漲。中古世之所以有如此的宗教藝術，也是因爲政治的關係。

文藝復興之崛起，多半是受了宗教的關係，佛羅稜薩之所以爲文藝復興策

源地，亦是多少因為有了 Medici 的原故。殆後文藝復興運動及於法國又是多少受了 Francis I（一五一五・一五四七）的影響。他時代所建築的芳燈白羅 Fontainebleau 離宮，在婆羅娜 Blogua 享有拉飛爾 Raphaelesque 傳統精神的白莉瑪的雪 Francesco Prrvimaticcio C（一五〇四・一五七〇，）便在法蘭西司第一為藝術總顧問。所以法蘭西的文藝復興運動，雖則不是完全受了白莉瑪的雪的影響，至少他是法國文藝復興運動中之一位有功者。此外如路意司第十二御陵的建築，也是使法國藝術發現一種文藝復興的精神。他若高鈞 Jean Goujon 之築銀飛噴泉，及畢龍 Germain Pilon（一五八五・一五九〇）為亨利第二 Henry II 作陵墓，而使法蘭西有勃發的文藝復興與精神，都是受了政治的關係。

到十七世紀及十八世紀之一部，歐洲的美術，差不多完全受了意大利發

祥的白羅克 Baroque 的影響。所以在這個時期內，美術史就稱爲白羅克。雖則白羅克發祥於意大利，其倡者白尼尼 Bern ni,(一五九八，一六八〇)的多數作品，是含有宗教的意味。但其流行，却盛於法蘭西，法國之所以能盛行白羅克的作風，多少是因爲亨利第四 Henry IV(一五八九，一六一〇)路意司十三路意司十四的影響。我們知道路意司第十四在凡爾塞大建宮室，法國的美術，差不多爲路意司十四的藝術總顧問白羅 Charles Le Brun 所支配。以路意司十四時代法國藝術在歐洲享有較高之地位，故其自白羅克所演成出來的羅哥哥 Rococo 作風，於是遂風行於全歐。所以十七十八世紀的法國美術，直接間接的受政治影響實在不小。不特法國美術是如此，就是德國的美術也是如此。在十七世紀享有德國——當然不是德意志帝國——美術盛名的薛羅透 Andreas Schluter(一六六四，一七一四)便是普魯士霍漢蜀冷 Hohenzollern 的

總建築師及雕刻師。

殆後由白羅克及羅哥哥之演化而發現新古典主義，又是直接或間接的受了政治的影響。繼白羅 Charles Le Brum 而爲法國藝術狹克推多的大偉 Louis David，便是多少受了政治上的勢力的原故。至於德國之新古典主義的健者叔度，Gotfried Schadow（一七六四，一八五〇）便是多少受了政治勢力的原故。他奉命裝修柏林的白蘭登堡門，Brandenburg Gate 他的新古典主義的風尙，便大流行。

近代藝術大多係指十九世紀中葉的藝術運動而言。文藝復興運動而後之十七十八世紀，雖則美術史上別稱之曰白羅克羅哥哥及新古典主義諸時期。但一般的意義，則認文藝復興後之十七十八世紀以迄於十九世紀之後部通稱之爲近代藝術。於此所用之近代藝術係指狹義的意義而言。即自十九世中葉新古典主

義後之藝術運動而言，十九世紀之歐洲政治，受兩大原則所支配。這兩大原則就是（一）自由主義，Democracy（二）民族主義 Nationalism 一八四八之二月命命既演於法國，白郎克 Louis Blanc 以社會主義之口號，組織第二共和國，於是德匈與各地之革命運動遂紛紛響應，政治上既大倡革命主義及自由主義；所以藝術上也大倡自然主義同革命主義。藝術上的演化，因受了清靜新古典主義的刺激，自由有轉趨於文藝復興白羅克羅哥哥烈的作風。同時也是因為受了新古典主義的影響，他方面便趨於羅曼主義之途。殆後，自一八七〇年之巴黎黨人運動，藝術的趨勢，自由寫實主義及羅曼主義而趨於印象主義，象徵主義及後期印象主義。近代藝術，復趨向於原始及中古藝術的風氣。此種藝術上之運動，皆直接間接受了政治運動的影響。

就個人講，羅德 François Rude（一七八四•一八五五）雖則是一個新

古典主義的作家，但是奉法政府之命爲巴黎的 Are de LEtoile 所作之雕刻，卻多少對於近代法國雕刻有相當之企示與功蹟，足以企示羅丹及梅羅兒 Aristi de Maillol（B一八六一—）之輩，他們受了他不少影響。

不僅是狹義的藝術上是如此，卽廣義的藝術上也是如此。在文學上密而頓曾一度表同情於克朗威兒。拜輪曾一度援助希臘之獨立。雪萊又是個對政治唱不平者。哥德溫 Welliam Godwin 及佛蘭 Paul Verlaine 更無論矣。佛蘭於一八七〇年曾身列巴黎黨人之活動，要寫起來，那一個大藝術家，文學家脫離得開政治活動之參加。

就理論的一方而言，希臘人之所以有希臘藝術，多少是因爲希臘的政治組織。因爲希臘的政治組織是市國，C ty State，是民主的，Demoeratic 所以希臘人能從各方面來從事於希臘美術的自由創造。政治既入於平靜，人民一

方面就可從事於美術的自由創造。中古美術之所以趨於宗教化，就是因爲中古政治之不安定，宗教的勢力偉大的原故。文藝復興之所以能崛起於意大利，便是因爲麥迭西治下的佛羅稜薩政治的安定。再則近代民族藝術 Nation Art 之所以有如此的明顯發展，也是因爲近世民族國家 National State 發展的原故，換句話說，就是近世民族主義 Nationalism 發展的原故。

綜上所述，可得如下之結論。

（一）藝術不能離開政治。（二）藝術隨政治以演化。（三）民族藝術之發展，須充分的民族觀念。

藝術底意義

新文學運動起來了到現在，在這許多年中，而且到了過了許多年的今日，中國的民衆，對於新文學運動的意義，還沒有認識。我們到了今日，在差不多成爲強弩之末的今日，對於這一種現象，雖是覺得是當然的。但是偶而坐在珈啡店裏的一角，同幾個氣味相投的朋友談起來，總覺得有種莫明其妙的感傷，有一種莫明妙的悲哀。在這八九年中的中國新文學運動，從事努力於新文學創造的人們，代有興起。但是他們主張的不一致，行動的不一致，目標的不一致，雖則不是使中國民衆認識新文學運動的主要原因，但是至少也是主要原因之一。有一班人聚集起來的團體，提倡什麼「爲人生的藝術，」同所謂「血與

派的文學，」有一粧人聚集起來，雖不曾公然提倡什麼「爲藝術的藝術；」但是他們明顯的「狄卡丹」趨勢，是無人可以否認的。此外，更有一班人提倡所謂「無產階級的文學，」各自巧立名目，門戶之見旣深，於是所謂中國的新文學運動，便是互相拆臺互相挑戰。中國古人所謂的「文人相輕」的舊話，不幸在中國的新文學運動上，也重演了一次。在這種昏暗的局勢之下，我們當然覺得民衆對於新文學沒有正確的觀念，是可恕的。但是同時，中華民族不容納新的發見的劣性，在過去數千年的歷史上，明明指示我們，使我們知道在中國的民衆要認識新的發見的價值，必須經過許多的犧牲，經過悠久的時間，我們對於中國民衆之不曾對於新文學運動有正確的認識，也不過覺得這些歷史重演，在一層莫明其妙的感傷中，也不過覺得僅僅是感傷而已。

同樣，中國的藝術運動，努力比新文學運動差不多早上好久，經過了十多

年到了今日，民衆對於藝術的意義，還沒有正確的認識。我們也覺得同新文學運動一樣的感傷。年來國內努力於所謂藝術運動的人，不是巧立名目，貽害人家子弟而崗斂錢，使是掛起了藝術集團的名義，提倡濫腐的京戲，提倡山林隱逸的藝術，甚而至於連藝術史上一點沒有常識的人；如說羅馬在希臘以前的這一般人，也談什麼藝術，也被稱謂中國第一流美術家。我們固然承認藝術家不一定要有如何高深的學問。我們固當承認藝術家只有奇特的天才也會成功。但是我想，要是藝術家連藝術史一點最淺低的常識也沒有，也只是中國「藝術界」上特有的一種現象。我們在這種情勢之下，我們如何能得緘默。我們如何能看得過莊嚴的藝術，被世人有此一種不正確的認識。我們固然不希望中國的民衆，能夠爲了這一種微弱的呼聲，使對於藝術有正確的認識，但是我們看這種情勢，也得盡我們一點薄弱的努力。

什麼是藝術？這一個問題是不易答而同也時不必答的。我們祇要認識藝術，我們也用不着什麼藝術的定義。我們在許多地方，常常感到定義之不盡然。所以我們也不想來對藝術下一個定義，來範圍藝術的意義。

（一）藝術的本質

藝術之所以有異於科學，就是前者以情感爲主，而後者以理智爲主。科學是以理智來征服自然，藝術是以情感來欣賞自然。我們看到美人，我們看到夜總會裏的蕩媚的女人，我們如何能不動於中心。爲了這種情感的發現；所以我們從事於藝術的創造。這一種情感的發見，具有兩種條件，（一）須爲美的情感，美的情感，須具有所謂美的材料，美的形式。所謂美的材料，須具有美的成分，譬如女人紅白的臉，女人柔和的聲。所謂美的形式，須具有美的成分，譬如美人紅白的臉，發達健全的身體。

所謂情感的發見，須具有其他之一條件。這一種條件，是須具有客觀性。假如藝術只是主觀的情感發見，那末萬人便沒有欣賞的可能，那末藝術便失却了普遍性 Universality 的原則。藝術家之創造一件藝術的作品當然除了爲個人主觀之感情的發見以外，須可爲第三者欣賞而有的一種感發見的可能，以求人間對於藝術作品』創造家有一種情感的共鳴之可能。

基於作者的情感發見，所以藝術的創造是作者個性之發見；而且這種個性之情感的發見，往往是必須具有獨創性的，並且須有時代精神與民族性之發現。藝術家之對於一件藝術作品之創造，因爲藝術家是某時代的一員，所以藝術家之作品，具有其時代的精神。其藝術的產物，亦即是時代之產物，同時藝術家是藝術家所屬之民族的一員，故其藝術的產物，亦是民族的產物。當然藝術之鑑賞，是無所謂國界的。所以藝術之鑑賞，是國際的，因此藝術之另一要

件便是普遍性，Universality。藝術之所以有藝術的價值，除了上述的條件外，當須具普遍性。

（二）藝術底分類

藝術底分類有下列之數種標準：

（一）所謂實用的關係分類　以實用關係之遠近而將藝術分類，在此分類中，有所謂「自由藝術，」有所謂「羈絆藝術。」所謂「自由藝術，」就是那一種離開實用關係較遠的藝術。譬如繪畫，雕刻，詩文　音樂，演劇，舞蹈等。所謂「羈絆藝術，」就是那一種離實用關係較近的藝術，意思就是為實用所羈絆，譬如所謂建築，與工藝美術及裝飾藝術。

（二）所謂感覺的分類　藝術之鑑賞，因此發生感覺。由此感覺，遂有所謂時間藝術與空間藝術及綜合藝術之分。所謂空間藝術，卽是由空間而生出的

一種感覺，這一種感覺所謂視覺，觸覺及運動感覺之分。又有所謂平面，中實及中空之分。所謂平面的視覺的藝術，日本藝術評論家黑田鵬心以繪畫屬之。所謂中實與觸覺的藝術，日本人以雕刻屬之。所謂中空與運動感覺的藝術，黑田氏以建築屬之。而此三者，總名之曰「空間藝術」實則黑田氏此種見解，頗多商榷之餘地。所謂雕刻，黑田氏稱爲觸覺的。，實則我們鑑賞雕刻的感覺，卻並不由於「觸，」譬如我們見到羅丹的雕刻集，我們見了他的雕刻，便得產生出一種感覺來。這種雕刻之鑑賞，已經不由於「觸，」這已是由「視，」而生的一種感覺。所以雕刻之鑑賞，並不在「觸」而在「視。」同時他以爲建築是一種運動感覺的藝術，以爲建築的鑑賞走入某建築物裏，然後可以鑑賞，實則，我們之鑑賞建築，並不要身臨其境。我們看了建築物的照片圖樣，都爲發生一種感覺。所以這種「運動感覺」的建築，實則是一種視覺的建築。所以空

間藝術，多是視覺的。所謂時間藝術，就是某種藝術作品之鑑賞，須具有時間性質。例如我們鑑賞音樂，當然於音樂奏完以後，音樂就無從鑑賞起。所以這種時間藝術，往往是聽覺的，譬如音樂等。

所謂綜合藝術，就是綜合空間感覺，時間感覺的一種綜合藝術。持此論者，以爲戲劇有畫的佈景，及舞蹈，與舞台建築空間藝術。同時有音樂，時間藝術。實則此種見解，亦有商榷之餘地。我們當看戲時，固然看到所謂時間的藝術，與空間的藝術。但戲劇演完以後，這種畫，跳舞，與音舞，便無從鑑賞起。所以戲劇的本身，僅是時間的藝術。時間一過，便失其鑑賞性 Abbrecia-blity 當然，我們可以拿劇本來讀，但是讀劇本的本身，便是一種時間。所以戲劇的被稱爲綜合藝術，是指視覺的藝術，與聽覺的藝術綜合而言？前所言之時間藝術多聽覺的，空間藝術多視覺的，所謂聽覺與視覺的綜合。並非卽時間

與空間之綜合。因爲我們看戲而鑑賞戲的布景，跳舞，同時聽到音樂並不是時間與空間的綜合，是視覺與聽覺的綜合。因爲演劇的時間一過，所謂空間便不存在。

(三) 藝術的起源

藝術之起源，各家意見不同。有者持模倣，說以爲人人有模倣之「本能，」持此說者，以人有模倣的「本能，」動於自然與人生之種種色相。啟發其模倣的本能。因此而從事於藝術之創造。因有所謂游戲說者，謂藝術之創造，係基於游戲情感之衝動。有所謂表現說者，謂藝術之創造，係基於美之情感的表現。又有所謂裝飾說者，謂人類愛好美的「本能，」使人類有裝飾的愛好。因裝飾的競爭，遂致有藝術。以上各說，自然都有其一部分的是非。實則，大多藝術的起源是由於宗教。原始的人類往往處於魔道 Magic之下，自然現象

的一切，往往以為有魔作祟。故皆崇拜多神，其所崇拜者，以其宗教的觀念是惡的；以為自然現象，受惡勢力之支配，故多崇拜惡神，求其不要作惡。其宗教觀念，完全是消極的。因為要祭奉這些惡神，所以就有宗教的儀式，所以就有藝術發見。由此等觀念而演於祖先崇拜，由祖先崇拜，於是又產生藝術，以事奉其祖先。宗教的觀念之消化崇拜，由崇拜惡神，而至於崇拜善神，所以希臘藝術上的神，是使人愛而不使人懼。原始人類的藝術上之神，是使人懼而不是使人愛，如南海島人 South Sea Islanders 的藝術上之諸神，便是如此，此外若埃及藝術上之神道，是基於祖先崇拜的觀念。

藝術的起源，是由於宗教。

（四）新藝術的精神

新藝術的精神是什麼，在外國，因為向新古典主義派與印象及傳統的作風

反抗，遂致產出一種新的運動。西尙奈 Cezanne，高攀 Gsusuin 及萬高 Van Gogh 既首先向印象派對死光的注重反抗，而注重於自由意志表現之回復。高攀則受南海島人藝術之影響，而於有機線 Organic Line 加以注重。而萬高則又爲被壓迫之農工的外相，爲其內幕的注重。此爲近代藝術三倡者，而皆對傳統精神攻擊有成效者。其成功之酬報，實在可憐得很。其中兩者，竟因此被斥而致死，努力於新的創造，其犧牲之大，不亦使人生新的容納之難。由於此三者之努力，而激起之立體派——未來派——及俄國的原始派，Primitivism 與德國的表現派，類多「動性」Dyna misn 及理像性 Imegnative Appul 與克丁司基 Kandinsky 及華而登 Walden 相周旋之一班青年，大多爲當代德國藝術之一時名家。其在匈牙利，則有白拉 Kodar Bala 之努力，近代藝術的精神，是動，是原始，是眞具有充分的肉感。

我們中國的藝術界，對於近代藝術，尙無充分的認識。朱應鵬，曾作「南北藝術界團結的途徑，」對於新藝術的精神，頗多警句。於此可知這一種新藝術運動在中國，也有相當的努力。朱君說：

「新藝術運動，至少是含有「肉」與「動」的意義，充分的現世思想，和充分的自由思想。至少要向理教思想進攻，向宗教思想進攻，向山林隱逸思想進攻，向命運思想進攻，向吟風弄月紅男綠女式的文學思想進攻，這是南方藝術界所已經肯定了的。」

中國的新藝術，於此露其明顯的主張，我們希望有相當的建設，有相當的創造。

文藝復興與浪漫運動

關於浪漫運動與古典主義之在文學藝術史上的意義，我並不想再有所申說。這本是個在文學與藝術評論上很不容易解決的問題。各家底意見紛耘，莫衷一是。就是在我國說起它的，已經很有人了。最近張若谷先生又在雅典第一期上做了一篇高論，談起這個問題，非常詳細。我對於浪漫運動與古典主義，實在並不想再有申說。一是因爲要說的話，已竟被人家說了。二則也是因爲學力的不充，沒有新發見的原故。自己又覺得不是個文學批評或是藝術評論家。假如發了謬論，又引起大雅的訕笑。只是這一回因爲到了杭州去了一次，生出了些微的意見，爰供諸同好，以就教於專家。

這次到杭州去是在新年。在家無事。因爲湖上湖光，已久不領略，所以去觀光了一番。我實在不敢事做所謂文人雅士的高風，去踏雪尋梅，但是因爲靈峰的梅花，名聲實在不小，黃包車夫竟拖我到了那裏。看了一番梅花，一個人在鄉間踱步了回來，竟發出些幻想。

我底思想忽然帶到歐洲的中古世去了。我看見石壁上的堡壘，月照窗前的美人，行吟的詩人，勇敢的騎士，和那些假神底名字來剝奪人家的神父主教，穿着白衣，活現出一種假仁假義的面孔，同那些穿着黑衣的東張西望惡的崇拜者中古世宗教生活的靈魂的魔士。……一種中古的憧憬，呈在我的面前。

從羅馬帝國……白倘丁帝國自然不算在內——滅亡以後，一直到再生時代改造時代，這悠長的時間中，是史家通稱爲中古的時代。關於中古的時代的情況，依着史家的意見爲歷史。所以歷史這門科學，並不是極對的。例如同一件

普法戰爭後的巴黎的黨人運動，天主教和復辟黨的史家會極端痛罵；而在社會主義的史家，却爲非常頌揚。同樣中古時代多被人稱爲野蠻時代黑暗時代，要曉得這並不是中古時代的典型。我們追懷到羅馬文化的昌明，而慨然於中古文化生活的低落，其然豈其然乎？

羅馬的精神是服從權威。服從固然是美德，但是服從的結果會使人墮落怠懶，以至衰亡。中古的精神是反抗權威，反抗之在一派正宗的眼光看來是叛逆。但是唯其因爲叛逆，才不致於墮落怠懶而能自振。中古時代的中央集權政制的消滅，並不是一種可憾的事。因爲中古的精神是不許有這制度存在的。所以封建制度非常猖獗。要曉得所謂封建制度，並不是由中央的權威所封賜，他們都否認，而認他們的封建地位是直接由於神道。在宗教上羅馬的天主教，並不是中古宗教生活的典型，因爲服從權威的精神非常明顯。中古的典型宗教生

活卻是魔道。像封建制底是一種反抗羅馬底政治上的權威，魔道乃是反抗羅馬底宗教的權威。其中古精神之現於藝術上者爲峨特藝術。總之在各方面中古底精神是反抗既成的權威而具有獨創性的。

因爲羅馬天主教組織的比較嚴密，中古的學者，多半是天主教徒；所以學者多保持所謂學者主義。學者主義只知服從單一的權威；就是亞里斯多德。而對於其他的權威表示漠視。以致引起了所謂人文主義——就是對於多數權威的服從，史家往往以爲人文主義是一種反抗學術的權威運動，實則它所反抗的並不是權威；是對於服從單一的權威——亞里斯多德——表示不滿。所以它自己本身也是一種權威服從的運動。人文主教的激盪底結果，便是所謂再生時代的發現，就是我們通稱爲的文藝復興。文藝復運動的起源，自在意大利底市國中；理由極簡單，因爲意大利有希臘羅馬文化的背景。

文藝復興這個名稱是極不妥的。它的理由是：

（一）中古的文藝並不曾衰落。

（二）再生時代的藝術是復興乃是復古。

人家往往說中古的藝術是死的。其實這是誤解。藝術史的書籍很少人對於中古之眞正的藝術，加以注意，尤其是在繪畫方面。一般人往往以羅馬天主教堂裏的藝術爲中古藝術。這是他們誤解中古藝術了的。像前所述，以羅馬天主教爲中古底典型的宗教生活的是誤解中古的精神的一樣。所以中古的藝術是魔道藝術，要符合羅馬天主教底教旨，那些羅馬納司克藝術甚而至於峨特藝術的一部都死化而無生氣。所以中古藝術的本身是不死的。死的是中古的天主教藝術。在羅馬納司克和峨特彫刻中，這一種死相，不是中古藝術的靈魂。看到過魔道底繪畫的一定讚不極口，因爲它所有的是生命，是反抗那中古的羅馬納司

克社峨特藝術的。拿羅馬納司克和峨特彫刻及所謂寺院繪畫來論中古藝術，當然是粗魯，是靈的，是沒有生命，假如拿魔道藝術來觀察，則中古藝術所充滿的是人性，是雅緻，是具有生命，他們並不師古卻是獨創的。

中古時代藝術並不曾衰落，但是所謂文藝復興倒底復興些什麼，它不是復興而是是復古，Andre Blum 在他底藝術更再生時代章上說：

「再生的一個名詞，是指從十三世紀起的對於古代興趣的醒悟的一個形容詞。……」

文藝復興底精神是倣仿古人——希臘羅馬。它本身正同先文藝復興時代學術界上流行的學者主義一樣的，都是權威服從的一種運動。所以西人稱爲再生。是希臘羅馬藝術的再生。而不是一種創造的運動。它並不是反抗中古的藝術，因爲中古藝術死的沒生命中古藝術是有生命的，而是服從有希臘羅馬藝術

的權威者的行動。這是須値得注意的。因爲文藝復興的過於發展，所以產生了在文學藝術上所謂的古典主義。專門服從於權威者之下。雖則藝術史上再生時代以後又有所謂白羅克 Baroque 及羅可可 Rococo 的兩個小時期，它們却是再生時代的一種蛻化——可說是後期再生時代。

關於浪漫主義一字，西文爲 Romanticism。國人有譯爲羅曼主義者，張若谷且主張譯爲「魯莽，」因爲覺得不妥，所以仍舊沿用「浪浪」這個名詞。我覺得浪漫這個譯名似乎在三者中最好，也仍沿用他了。若谷在他的雅典與浪漫一文中說：

『浪漫主義是天主教——基督教正派——的文學，與無宗教的文學立於價對的地位。字源學所取的意義，是指模寫「說羅馬 Romain 語民族」的生活爲題材的文學作品。當時（中世紀）「說羅馬語的民族」都是信仰天主

教的。一般作家都要用天主教的精神來做文學的基礎。他們以爲人類是自由的。大家只要聽從自力的志願與依賴天主的恩寵，神與靈互相應求結合，外界物質的困苦都不足畏懼，這就是宗教文學中浪漫精神的一種廣義的解釋。』

我看了這一段文字，有些不懂。第一我不懂他說的『浪漫主義是天主教——基督教正派——的文學……』若谷的意思，是否想以天主教來專利 Monopolize 浪漫主義？又說『一般作家都要用天主教的精神來做文學基礎。』他的意思是否浪漫主義文學的內容是天主教的，浪漫主義文學的題材是否是天主教的題材。

我預先申明，我不是個天主教徒，也不是個所謂「叛教徒」——就是新派基督教徒。我以爲浪漫主義的文學是反抗天主教——基督教正派——的文學

的。主義主義的文學，根本不容許有天主教底精神的。浪漫主義的文學極對不用天主教的題材與內容。和蘭人 Dr Harko de Maar 在他的近著英國近代浪漫主義史上說，此書爲牛津大學出版部發行，從前並無浪漫這一個字作如此的解釋，以前的人用峨特 Gothic 一個字來指示那些關於中古抒情的文學，沙夫士白雷 Shaftesbury 在一七一〇年就用過這字，Gothic Model o' Poetry。愛迯生 Addison 隨後又用這字 It this song had then written in the Gothic Manner。……不要以爲以爲峨特式的寺院建築連想到天主教室，因爲天主教堂連想到峨特式的文學是天主教的文學。峨特這一個詞來源於維馬帝國衰微時代一種德意志民族叫峨特。因爲他們反抗維馬的權威與成規，關於日耳曼民族的一切就用了這個字。說起峨特，就彷彿 有一種中古代名詞的意味。郝特 Hurd 在一七六二發行了一本「不列顛愛爾蘭詩人傳記，」其中有一段論

到司班賽的，……Under this idea, then, of a Gthio not Classicil po:ma the Farry Queen is to be read and ciiticized才形成了峨特與古典的對立。一七六四年 Hroace Walpole 又寫了一篇叫"The Castle f Otranto, a Gothic Story"以前沒有浪漫的這一個字以前是用峨特這個字來代的。浪漫的與古典的分別自從德國進口來的。關於浪漫的一個西字的來源與解說，若谷先生已在他的雅典與浪漫內中說過，茲不贅述。

關於浪漫主義的史的觀察 De Maar 曾劃定爲三期

（一）古浪漫主義 Palaeo-romanticism

（二）中浪漫主義 Meso-romanticism

（三）新浪漫主義 Neo-romanticism

所謂古浪漫主義是中古時代的浪漫主義古，中浪漫主義是以利沙伯朝的浪

漫主義，新浪漫主義是近代浪漫主義。

若谷先生說：「浪漫主義是天主教——基督教近派的文學，——一般作家都要用天主教的精神來做文學的基礎，——」這是對於事實不然的。浪漫主義的文學，是以中古所流行的魔道——被基督教正派的天主教用了著名的酷刑Inqusition流了無量血，死了千萬人的魔道——的文學。……一般作家都要用魔道的精神來做文學的基礎。關於此點，文學史上——我底意思是浪漫主義文學史上——有許多例子。如今略說一二，以證吾說。

德國浪漫主義文豪哥德的傑作浮士德的故事，其中便是具有魔道的精神。他差不多化了五十年的時間寫成了這部名著，實是浪漫主義文學的傑作，也是魔道精神的具體化。他於一七七四年計劃此書，獻世於一八〇八年，但是其第二部直就誤到一八三一年。浮士德的故事在第六世紀就很流行。它的故事

大旨是一個人皈依的魔道而有無窮的智能與權力，——英國莎士比亞前的大劇家馬羅 Marlove 在地馬所謂中古浪漫時代，同時被法人 Taine 稱爲蠻性再生時代的一代英豪的傑作是他底「浮士德士底悲史，」也是記這件事，記這件關於魔道的故事。因爲他所敘寫的是魔道，同天主教是不容的，於是被泰納認爲不規則的謬荒的無恥的褻瀆神明的人。」——參看泰納著英國文學史標準本第一卷三八五——三八六頁。

浪漫主義文學是魔道文學，而爲天主敎——基督教正派——的人所歧視，是很明顯的。它那裏會得是天主教的文學？若谷在他對於浪漫主義與雅典主義不同的地方的比較表上說，「浪漫主義，放縱嗜慾。雅典主義，禁節嗜好。」似乎已經將他自己底浪漫主義是天主教文學的主張，不免有些矛盾。

總結一句，文藝復與是權威服從的運動。而浪漫主義是反抗權威的。關於

其他的若谷先生已經論之甚詳，茲不再贅。

關於若谷先生提倡浪漫運動的主張，也略有意見發表。文藝上的運動，不是可以勉強的。它是社會演化中的必然階程。程在宗教與貴族政治社會裏是古典主義猖狂的時代，因爲它所表的是第一第二兩階級。第三階級專政時代是浪漫主義發達的時代，所謂寫實主義，自然主義，甚而至於象徵主義，都是浪漫主義的餘波。雖則他們也有些異點。在社會民主制時代，這必然要來臨的，第四級階的文學還沒有產生，這是我們現代人應該去努力的。是不是合於中國的社會，却又一問題，非本文所欲及。

又「文藝復興」一字，諸多不妥，茲行用傅彥長先生的譯名「再生時代，」認爲較好，亦請大家注意。

德國之表現派文學

表現派文學是近代西洋文學之一種運動。由來不過十多年。此項運動，發靭於德國，蔓延於全歐。在大戰以前，德國文學，已經有好多新興的運動；若未來派 Futurism 運動，印象派 Impressionism 運動，都有些影響於德國表現派文學之發展。此外雕刻與繪畫上的印象派與未來派的風行，更有多量的助力以發展此新興的表現派文學。定期刊物如 Sturm 及 Aktion 均爲表現派文學的宣傳。Georg Heym 表現的詩人，在二十四歲的時候，便遭溺斃。若 Franz Werfel 表現派中之最偉大的抒情詩人，更爲此風之不絕的鼓吹。Frank Wedekind 的劇本 Frühling's Erwachen, Der Erdgeist, Die Büchse der Pan-

dora，對於性的問題，有多少的解答，而對當時之道德爲極力的攻擊。因此，他往往被等爲『狄卡丹，』因爲他對表現派文學提倡的努力，Kasimir Edchmid 稱他爲『德意志之最偉大的劇家。』

表現派 Expressionism 的名詞，起初行用於 Julien Auguste Herre 的畫上。表現派又稱爲曰『活動主義』Activism Ausdruckskunst。此項運動，當然爲一羣青年文人所提倡。他的主旨是，爲對現有的傳統道德的攻擊，否定世界，對於客位 Object 爲否定之主張對於主位 Subject 爲極力的提倡。他是和平論者，他否定爭戰。他是欲爲藝術與人類的革命，客位的廢置，對靈的追求，對倫理宗教的傳統精神的攻擊，靈之精神化，復返於中古之精神生活的人生觀，對現存藝術的形式主義，爲革命化的努力，爲新文學之創造，爲文學之藝術的表現化的努力。

Hermnan Bahr 奥國之劇家說：『方興之文學運動，是爲擺脫外界生活，而趨向於內部生活。他們的聽官是爲了他們之靈心的聲音，而歸結於人類不僅是世界之回聲；乃是世界之動作。此項運動爲對靈之藝術的努力。印象的文學，當然跟隨着表現派的文學。』

Kushmir Edschmid 在他的表現派定義的論文裏爲下列的敘述：

『表現派是一個疑惑中的形成，與印象派毫無關係。後者並不前是者的源泉。表現派是爲對世界之靈感的表現，印象派則爲對世界之現實的表現。在表現派中包括兩件東西，人類與靈感。這兩件東西應該爲他們固有的存在的表現。此需要藝術家世界之再造，世界之新象，應該繪成。……無人疑惑外界之現實，便不是靈域的現實。……我們不能以常人承諾，信仰，的事件爲心滿。我們常爲世界之眞淨的反射，……此項象景僅存於我們自己的心靈。……他是

爲個人之世界化，……一切事件須有外界之關係，……世界是存在，…… 最無意識的，是重温●……爲世界之新的創造工程的努力，才是藝術之偉大的使命。』

Momas Mann 在他的 Betrachtungen cine; Unpoitischen 對表現派爲下列的敍述：

『表現派是對印象派之被動性 Passivity 的向背的暴動，對現實之完全否定，對現實之責任與關係之完全的否定，而代之以靈的，創造的精神世界。』

基於上述之批評，爲明瞭便利起見，我們不妨爲下列的分析。

眞實派 Realism 是現實生活之客觀的事件的絕對敍述。

印象派 Impessionism 是爲作者之幻想生活的反射，對某種客觀事件之淡泊的敍述。

表現派 Expressionism 是爲現實之客觀的排斥，爲靈眼生活之眞實的敘述。

表現派對德國之劇的文學頗多成功，而他處卻多失敗。大約這是因爲別處的劇本，多少基於戲院的主旨，而缺乏試驗的精神。在德國則反是。因此乃著成效。德國之第一篇表現派劇本是出現於一九一二爲 Reinh ard Tohanner S-orge 的 Der Better 他旋死於歐戰。此外 Walter Hasenclever 的 Der Sohn 對現代的家族觀念爲絕力的攻擊。且與 Schiller 的 Robb rs 並稱。此外他寫有 Menschen, Der Retter——在大戰中因煽惑革命的原故而發賣禁止。 Anti-gone 至於是一篇社會政治劇，與 Sophocles 的 Die Pest 相齊名，他在歐戰中，服役於德國軍隊，自革命以來，則不復爲政治生涯。

Georg Kais.r 是表現派中一員饒將，他曾寫了好多特出的表現派劇本，

若 Gas, Der Brand in Opernhaus, 至於 Oskar Kokoschka 則如 Guhart Hauptmaun 一樣，初爲畫家，繼則注意文學。他是 Dorndusch 及 Hiob 的作者。Fritz V.n Unruh 曾作了兩篇著名的表現派劇，Ein Geschlech 及 Platz, 此外對表現派戲劇努力的人甚多。其中如 Jo.st, Wildgans 及 Strenheim 頗負時譽。

在詩上，應該一說 Otto zur Lindle, 他鼓吹『音律。』然其詩多無生命的象徵，及過量的哲理。對於最近德國詩界可參閱 Kurt Pinthus 的 Menschheitsdammenung, Symphoina Jungstn Dichtung.

此外尚有一個表現派詩人，應略一述，這便是 Theodor Daublu 的詩 Nordicht—北光。此詩分三部，極爲靈性生活的鼓吹，而成爲表現派詩藝的典型。

Kasimir Edschmid 亦爲表現派之健將。他是個天才，對現存之種種傳統保守的精神爲極力的嫉恨。他的聲名起於他的小說集 Die Sechs Mündungen，此書出現於一九一五時，他的年紀剛二十五。此小說集對悲苦死亡靈化爲多量的描述。使人油然而爲心靈的皈依與沉落、此外他更有幾部小說集曰，Timur, Die Fürstin 及一部長篇小說，叫 Die Achatenen Kugeln 亦爲同樣叙述現實生活之苦悶而爲新的世界創造的東西。他後來趨於批評一途，他的近作 Das bucherlekameron, 是一部對現代社會及文藝的批評集子。

末尾，表現派的文學尚係一種生存着的運動。對其將來，頗難預料。但是他的對現實之倫理，組織，社會，藝文的攻擊，而爲世界之靈異的追求，前途是可觀的。

文學中之頹廢派運動

西洋文學之最近的運動，曾被稱爲許多名詞：如頹廢派，Decadent，象徵派，Sgmbolist，及印象派 Impressionist 等。假如我們想起魏爾侖 Verlaine，否認爲「狄卡丹」Decadent，梅德林克 Maeterlinck 之否認被稱爲象徵派 Symbolist，及許士門 Huysmans 之否認等爲印象派 Impressionist，我們立時可以見到這些名詞，並不是他們自己的標榜，乃是逍遙於 Boulevd Saint-Michel 一羣青年的被稱謂的名詞。

我們假如再仔細想想，似乎覺得象徵與印象兩個名詞，不能包容這期文學之全。象徵與印象，不過是此期運動中的兩翼，而其全部，似乎應被稱爲頹廢

派，較爲妥適。其共同之特點，爲簡全 Peryect Simplicity，清全 Perfect S-anity，及度全 Perfect Proportion。基於這些特點，其形式 Form 的現，當然非古典的 Classic，非浪漫的 Romantic，顯係一偉大期之末尾的餘聲，顯係頹廢 Decadence，這是 Maladie fin de siecle 的現。這是近代過奢 Overl-uxurious，過問 Overinquiring 文明的典型。無論他們被稱爲頹廢派，印象派，象徵派，他們之共同的追求，無一而非是 La ver te Verie。事實之精神的見的追求，靈 Soul 之追求，隱之追求。這些當然是對傳統的文學的一種革命。這些特點，我們乃見有魏爾侖之現於詩，梅德林克之現於劇，剛哥 Goncc urt 之現於文。

關於 Goncourt，我覺得有另外敘述的可能。所以於此不述，姑且一述魏爾侖吧。在他的名詩 Art Foetique，他很明顯地寫出他自己的意識。

「Car Nous voulons la Nuance encor,
Pas la Conlur rien que la Nuance,
Lue la Nuance seule fiance,
Le vere au vere et la tlute au Corl.」

音樂，他先一切的主張。此後不是色，乃是La Nuance。及最後的影了。詩是些不定，不可捉摸的東西。乃是別一天地的心之追求，Sans rien en Jui qui pese on qui Pose。乃是他奉爲詩之主品。魏爾侖之詩，多隨其生涯而變。可是無論何時，他的作品，總是盡忠於自己。如他這樣騷動不寧的生涯，現代 Villon 的生涯，他總保持着他自己兒似的簡單。 child like Simp icty, 在他的詩中，尤可見一腔至誠之情，自他得交 Rimbaud 開始浪游後，在這浪游生涯中的所得，「無言之曲」Romances Sans Paroles, 我們更可見到，這是

在此地，他的印象之詩，乃至於高度。這是感之詩，這是歌與畫的詩。其一字一句，無處而不有一種神秘之情。迨七年之憂鬱涯，「智慧」Sagesse出後，其詩情又進一程　無處而不可見其一腔至誠之情，與其個人懺悔之句，自「智慧」以後，其所作，更多熱忱，而詩形更趨於簡化。童氣 Childishness乃更充實。而其終了，乃為一種 Unique 的文學，乃為人心之痛切的呼號，凡此皆所謂「迭卡丹」之意的 Ideal，而魏爾侖所成就者。

魏爾侖之成就，固在法國文學中似無可倫比。可是依成就而論，我們至少當起馬拉梅 Mallarme。大約在世上想沒有像他這樣夢求美事的了。綜觀他一生，無時不在對新藝術之創造的努力。他的藝術之互依 Int rdependnce 的觀念，在溶會各種藝術而形成一種威高的藝術 Art Supreme。他至少從理論上，對不可能之能的一部現化。現於他早年的 Vers et Prose，他早年的詩 L'Apr

esmidi d'un Faune, Herodiade 等，皆爲一種不可能之能的現化。象徵中有象徵，影中有影，觀他的本意，似乎不欲使人了解他的作品。因此 Menles 乃至於說他謂，"A D fficult Author。"其所作，誠太多象徵，誠不易解，迨其最後，他索性愈趨極端，其所作更趨於極對無智，終於而成就其他個人的式調。他爲印象派因爲是時形，他爲象徵派因爲是時尙，他爲「狄卡丹，」因爲是他之珈琲店中之空氣。這是那些在酒精婦人中沈醉的青年，才不假的爲新藝術創造之努力，才是頹廢派運中的中堅。

祇有頹廢派的文學，才是近代文學的典型，我們明了文學爲一時代精神的反映，我們尤不可否認此說之存在。近代的時代精神是甚麼？欲答解這個問題時，我們當了解近代文明是甚麼？近代文明， Modern Civ.lization 是別乎中古文明 Medevial Civ.lization 的稱謂。中古時之宗教的空氣之瀰漫，爭戰

之時起，其文明也，爲否定自我之現實的存在，而爲靈化的後世生活之追求。向這一種現況而起的當然反動，便是爲現實之自我的肯定，而爲現化之社會的享樂，以攻擊所謂精神生活的追求，這便是文藝復興。現代文明，是文藝復興的菓子。就是爲現實生活之享樂的追求，自然之歸化。此所以近代文學之最初有所謂浪漫主義 Romantic 的運動。殆後欲寫實現實，因有而有眞實主義的運動。同時，因爲受了工業革命之影響，科學的發明，近代的文明，殆完全物質化 Mateailiztiion 了。近代的生活爲了這些物質化的環境而趨於過奢華的境地。出門則坐起舒快的自動車。在家，則享用電火。生活之過奢，殆無疑義。生活之物質化，虛僞化，皆爲近代文明的典型。是以近代文學爲了這種處境，所以靈化，簡化，誠化，凡此皆爲頹廢派文學的主旨，故曰祇有頹廢派的文學，才是近代文學的典型。

近來國內方興的文學運動，至少其中之一部，有被稱爲狄卡丹的。被稱謂的似乎有些否定這種稱謂。西洋文學之末期運動之被稱爲頹廢 decadent，固然頗有斟酌之處。雖則有些 Cynic 的批評家，用頹廢這個名詞以毀謗一羣熱血的的青年文人。但是對於此點，我曾於前文論及，因爲此運動是在十九世紀的末葉，十九世紀是爲一個大時期，這運動之注意於靈誠簡而爲個人化對於前期之偉大性似乎有些死亡，因此而稱曰頹廢。其實我們之稱爲這個名詞，實在覺得有缺乏一個更好的名詞的原因。

總之，我們明瞭頹廢派的精神是靈誠簡個人化，我們明瞭這是西洋文學十九世紀末葉的運動之特點。對於這運動所加的名詞如頹廢 Decadent，象徵 Symbolist，都可不問。尤有進者，因人以謂頹廢的作品，都是寫苦悶之性症候的。他們之所以寫性，因爲性才是他們的靈。然而靈不一定都是性，因爲性是

他們內心的要求。所以他們才寫作，這是他們對於藝之誠的現化。他們始終爲對內心的要求之誠的敘述。Joris Karl Huysmans 曾經說，我寫我之所見，我之所感，我之所經驗，我寫我之所能寫的，這些皆爲內心的要求的東西，這便是我們通稱爲狄卡丹的東西。

假若我們以爲頹廢派的藝誠的個人化爲文學中的好東西，我們可不必爲之頹廢派這一個名詞而否定其優點之存在，我們所要的是內容，是精神，不是外表的名稱，我們以爲通稱爲頹廢派的優的是好東西，那末對於頹廢這個名詞，可以不要十分注意。

說起酒精婦人，我們總得想起陶森 Dowson。「頹加蕩」運動內似爲拉丁的運動。但是在頑固保守英國的文壇，却居然有出人意表而有一個陶森。陶森之作，無處而不可見其「頹加蕩」的特點。所以我們與其說他是英國詩人，無

常說他是法國詩人。他的詩實在多法國氣味。陶森的詩，亦似魏爾侖一樣，隨其生涯而有變遷。但是總觀其全部，無一而不可見一腔人心之痛切的呼號之情。對現在之否定，對過去之追悔，而對將來存些恐怖之希冀。在他的 O Mors, Quam Amra Est Memoria Tua Homini Pacem Habenti in Substantiis Suis, 無字無句而不表現他的一腔眞摯憂鬱的情懷。講到詩形，這是何等簡化。至於 Non Sum Qualis Eram Bonae Sub Regno Cynarae, 則「頹加蕩」與 Fin de Siecle 的精神，更充滿於字裏行間。而其 Pierrot of the Minute, 則尤多象徵意味。尤爲別一天地之靈的追求。凡此皆是爲新藝術之創造的努力，而不失其「頹加蕩」之精神。

Joris Karl Huysmans, 往往被稱爲「頹加蕩」的典型。他的 A Rebours, 是典型的「頹加蕩」之故事。在 Des Esseintes, 我們見到他的變態與過文明

的點質。此外 La Bas 則尤多神秘之點，綜觀其全，則動，野燥，瘋狂，神秘，無處無有，而成爲一個型的「頹加蕩。」

就此是擱筆，關於梅德林克及其他，我想另外寫些。

王爾德評傳

英國的文壇，自丁尼孫及白浪吟等先後提倡濃厚的維多利亞主義以來，乃日趨於死境。英國文學乃復返於 Pope 的時代。好似在藝術界上一樣，湧起了一種新古典主義之境。我們在藝術上，可以知道新古典主義的藝術，是淪於形式主義，同時藝術之情感的消亡，也是極明顯的了。維多利亞主義 Victorianism 無非就是新古典主義。因此，英國的文學乃趨於形式化，趨於死境，同時道德觀念之層層的壓迫，文學之情感的消亡，英國文學乃日趨於死境。先疎飛爾運動中的一羣詩人，在那樣濃厚的維多利亞主義的空氣中，欲爲文學之文學的努力，是件多麼難能的事。Germ 雜誌底出現，可算文學之防禦戰的一種

工程，然而 The Germ 出不到長久，便自然被征服了而無以生存。英國的文學，乃日趨於危亡。繼承這一種文學之文學的努力的爲 Oscar Wilde，痲絲卡王爾德，他是唯美主義的提倡家，他是詩人，他是劇家，他是小說家，同時，他是個浪蕩家，刑事犯。

痲絲卡王爾德 Oscar Wilde 是生於一八五四年十月十六日在杜柏林 Dublin 梅利翁方第一號 No. 1 Merrion Square 的王爾德的私邸中。他是醫學博士威廉王爾德爵士及強法南絲士愛爾其 Jane Francesca Elgee 女士的第二個兒子。王爾德爵士是一個著名的外科醫生。他生于一八一五年而卒於一八七六年。他曾因他的著名的手術，得到英皇后及瑞典皇之獎。他是尤其精研於耳科。司華士 Dr Swarze 德國著名科學家，曾擧之爲現代耳學之父 'The Father of Modern Otology'。除此醫學生活外，他是個考古學家。杜伯林科學季

刊創立者。他於一八五一年娶愛爾其女士（一八二六—一八九六。）愛爾其女士是個愛爾蘭女詩人，她是個愛國者，她是民族主義的詩人。為人這一層原故，她曾別署 Speranza。她於一八六四年作杜伯林評論上發表過她的民族主義的詩歌。

痾絲卡王爾德生後十一年，他的父母才課以讀。他的父親是個自然之愛慕者。他欲使這童心的痾絲卡，崇拜沈醉於自然之懷中，然亦無多大影響於其生平。他自己曾作如是言：『假若自然是足以慰藉的，人類將不發明這建築之術。……』他於十一歲入波多那貴族學校 Portora Royal School。這是一所教會學校，是為預備進屈尼丁大學 Trinity College 的學校。他於一八七一年十月，在他十七歲的時候，進入杜伯林的屈尼丁大學。他在屈尼丁大學，是個好學生。他的入學試驗名列第三。他是為日來獎金的得者。他是個成績很高的學生。

他於次年入牛津之梅特侖院 Magdalen College。在他的牛津第一學期的生活中，他爲拉司金 Ruskin 所影響。當時拉司金正在演講其「美與算學派的佛羅稜薩 Florence 的藝術。」也許因此而種了他唯美主義 Aethetioism 的深根。

王爾德於一八七七年同馬哈甫 Mahaffty, John，等有希臘之行。這希臘之行，是他夙所夢想。希臘之偉大的的刻及建築，多所有影響其唯美主義的提倡。他此行未游羅馬，深以爲憾，因作未游羅馬 "Rome Unvistitde" 之詩。

王爾德于一八七八年之春賃居于倫敦。在倫敦的居停中，他竭想使他的聲名隆起。他於這早期的倫敦生活中。發行了他第一次的詩集。這詩集大多是在倫敦及在杜伯林各定期刊物發表過的詩章。自這詩集出售以後，四星期中曾行銷四版。這詩集包含 "Ave Imperatrix" "The Garden of Eros" "Helas" 詩集出版以來。毀譽者有之，然美國讀者，尤爲崇拜。因此王爾德於一八八一年十

二月二十四日赴紐約，爲講演之行。他於一八八二年一月二日抵美，因歷波士頓芝加哥舊金山及其他大市，將遍全美。其講題多爲壯飾的藝術，美的價值，內部裝飾等。美國講演之行，由 W. F. Morse 毛司主其事。美行畢後，除在倫敦小住外，卽於一八八三年之春遄赴巴黎。住居於浮爾太旅館 Hotel Voltaire。其在巴黎，與印象派藝術家交游極密，如雨果 Victor Hug)，都德 Alphonse Daudet，恭哥 Edmun de Goncourt，盤郝 Sarah Bernhardtr，及保其 Pauul Bogret 等。

這是在巴黎的居停中，王爾德寫成他著名的劇本"The Duchess of Padu,"及其受愛倫波 Poe 與鮑特來爾 Baud laire 影響的詩曰．．"The Sphinix。""The Duchess of Padua" 是論爲一件名作。譽之爲伊利沙白的名篇Eli zabetean Masterpice。此悲劇於一八九一年二月出演於紐約，易其名曰"Guido Ferranti。"

演不及一星期，即以失敗停演。蓋此劇力表少年之熱，誠，力，難得如此有力之演員與觀衆故也。此劇於三年後，有德文譯本，幷開演於漢堡，亦以失敗聞。

在巴黎的居停中，他嘗涉足於歌醉之場。在 Avenue de I Opera 的 Biguon's，或是 Cafe de Paris，Foyotis，Lirenues，在 Cafe d' Orsay 他常遇見 Bouget，在 Cafe Francois Premier 他遇到可憐的侶維雁 Lelian。生活問題的壓迫，使他不得不離開這藝術之都的巴黎。而遄回烟霧障氣的倫敦。他於一八八三年之春回倫敦。于同年八月，以其 "Vera the Nihilist" 開演於紐約之 Union Square Theatre，同時應主唱 Miss Marie Prescott 之召赴美，他遂於是年八月作第二次美國之行。此劇亦是無有成功，他因此即回倫敦作講演的生活以營生。他於 1883 1884 之間在英國講演至一百五十餘次之多。其題

材類爲游美印象，室內美觀，藝術教育等。

在杜伯林的講演中，他得到了一個嬌妻，Miss Constance Lloyd。他們於一八八四年五月二十九日結婚於當地教寺。當日赴巴黎度其蜜月之生涯。旋即遄返倫敦，賃居於太德街第十六號 No. 16 Tite Street。佈置精美，但不久而悲劇至，雖婚見，所謂家庭，亦告無有。王爾德在倫敦投身新聞事業，而其著名神話，『快活皇子及其他』'Happy Prince and Other Tales' 即成於此。此神話之出，爲英國文壇上發一異彩，論者爲英國之神話，無有與之較者。

於一八八五年七月王爾德夫婦舉其第一男曰浮凡 Viviano 次年一八八六年十一月又舉一男曰客南崙史 Clarence。因此加重其擔負，遂允 "The Woman's World 雜誌編輯之職。他編輯該雜誌有二年，即脫離以去。後此二年中，王爾德之聲名乃隆起。其著名之散文，『社會主義下之人心』，即於一八九一年

二月號之半月評論中發現。又“A House of Pomegranates,” “The Hapby Prince and Other Tales” “The Picture of Dorian Gray” 及 “Intention”s 等，乃相繼而出。

在這些著作中，“The Pictrure of Dorian Gray,” 尤著聲譽。此說部本於一八九〇年月月的 Lipp'ncotts 雜誌中發現其全文。先是該雜誌編輯，Mr. J. M. Stoddart, 於一八八九年之夏，請於王爾德，索其長篇說部。王爾德初頗躊躇，繼乃允可。卽此 “The P.cture of Dorian Gray” 是也。自 Lippincott's 雜誌刊其全文後，不期日而十二種版式之英文 “The Picture of DorianGray”乃出現。法文之譯本亦於一八九五年出現於巴黎，同時，意，瑞，俄等國皆有其譯文。

杜蓮格來之介紹到中國，照我所曉得的，似乎要算郁達夫爲最早，在好像

創造季刊第一卷第一期或是第二期上，郁先生曾經譯過一篇杜蓮格雷的序文。同時在創造季刊上，也登了出杜蓮格雷的預告，由郁達夫翻譯。不幸隔了五六年後的今日，郁先生的譯本，我們還沒有機會可以看到。最近，我聽說現在似乎有兩三個人在翻譯道部書。照我所確實知道的，靜安寺路斜橋附近將要新開的金屋書店，在一月內，可以將杜衡先生譯的道林格萊的畫像全部發行單行本。貢獻於中國愛好文藝者之前。在枯寂的中國文壇上，這一點我們也稍稍可以自慰了。

杜蓮格來之畫之作，係受影響於 Mr. Basil Ward 之反現，Ward 爲一畫家，於一八八四年之際，王爾德輒過其處，相與談詩。Ward 之坐者 Sit-er 中，有一青年曰 "The Radiant Youth" 者，具有特殊之美。王爾德愼於午後過其處，觀其工作，乃歎曰：

「這多麼可憐，這樣光榮的創造，將繼續長老」。

「是，這實在是。Ward，這是多麼快活，假若 Dorian 依舊如此，如在此畫中，而此畫替他加長年紀，加長憔悴，我希望那也許可以如此。」

這實是杜蓮格來之畫之作之最初動機，至這說部實含有一奇強的中央意識。為三個人物所說明，皆為男子，雖女子也暗暗有所敘述。其說部的大概情形如下：

Dorian Gray 是個有非常體美，雅，及心潔白的青年。有個藝術家見到他，就垂愛於他，因此他在他的藝術中，覺有一種新靈感。後來他集中他的全力而成一畫。Lord Harry，者，乃論此畫為近代藝術上最巨之作。畫家愛之甚深，決不使其公開展覽。

有一天，於其末坐，發現了一件意外。Lord Harry 遇到 Dorian 在這

個時機中，大爲其美所感動。恐不向於 Hallward 藝術家。這藝術家是要使這潔白的青年，不要與世界接觸，及要使他抵禦惡氣及腐敗的引誘。而這位 Lord Harry 乃極力鼓吹其少年之專利，少年之愉快，青年是生命中的黃金期，青春將永不再來，等讚揚青春之辭。遂影響於這潔白的 Dorian，對於他的生涯，乃換了一種新眼光來看待了。他乃知道青春之可貴，於是乃逐惡之引誘，而犯一切罪惡，習久而成慣習，亦不爲事。他覺得他乃大變，將其畫象鎖於密室，高至彼處，深思其不可思議之事。

此書出後，學之者甚多，然而毀之者亦有其人。因此興起藝術與道德之論爭。王爾德云，藝術與道德是不兩立的。藝術家表演其藝術，當無道德之觀念。論存在道德之觀念，卽失其藝術之眞價。

王爾德的戲劇，大英百科全書論爲近代英國劇壇上之最巨供獻。他的「T-

"ady Wendmre's Fan"自一八九二年二月二十日在聖詹姆士劇場開演成功以來，乃享世界聲名。差不多世界各國文字都有其譯文。卽如我國貧乏之譯界，聽說亦有幾種譯文。並且已經開演過而收成效。總算一件差強人意的事。於此劇成功之時，王爾德乃成其著名的悲劇沙樂美，"Salome" 此劇本爲法文。Sarah Perard 將於一八九二年六月開演於倫敦，而劇曲審查者 Lord Chamber'an, 不允其請。以謂此劇似不應劇化宗敎的事件。王爾德忿其辭，思離英而歸化法籍。一八九二年六月九日 Pall MallGaette 曾載其言論如下。「……畫家是准許自擇其題材，他能畫沙樂美跳舞，十字架上的基督，浮琴與小孩，而無人禁止其自由，不許畫這些宗敎事件。雕刻家也是一樣有此自由，詩人也有這樣的自由，而在劇場上，卻不許有表現宗敎事件的可能。這不是我的不幸，這是劇壇上的不幸，舞臺藝術的不幸。我有權發行沙樂美，無人可以干涉我。這是

舞台藝術之傷痕，這是英國審查 Censorship 的專橫。……」此悲劇成於巴黎，而法文爲其原文。有以此詢者，王爾德曰，「我有一種工具，這是我知道，我能夠命令的，這是英文。但是另外還有一種工具，這是我畢生已經聽到，因此我要接觸這新的工具，而欲於此中得一美的東西，這是法文。……

此劇自禁演於倫敦後 Ad Ma'ame Berni ardt 允表演於巴黎，尋又不果。卒於一八九六年爲 Luikue Poe 演於巴黎。一九〇三年演於柏林。一九〇五及一九〇六年演於倫敦及紐約。復出現於意大利劇場。乃大得觀衆之讚揚。沙樂美於一八九三年在倫敦印成書式，法，德，意，俄，西，瑞，日本等文皆有其譯文。其中國譯本，爲長沙田壽昌譯成，中華書局出版，少年中國學會文學叢書之一。

此後三年中，王爾德迭成名作，"A Woman of no Importance" 於一八九

三年四月大收成效。"An Idea Husband" 復成功於一八九五年一月，而 "The Importance of Being Earnest" 復於同年二月收成效於聖詹姆司劇場。

於這樣興旺之際，在一八九五年五月二十五日王爾德乃被判處二年之有期徒刑與苦工，其罪案似亦無庸在此顯揚。監禁於 Wandsworth 及 Reading 各獄中，其兩年牢獄生活，可參看 "De Prokundis," 這是他在獄中與 Robert Ross 的信集。

王爾德出獄後，即赴法國。居停於 Dieppe 附近卜耶 Berneval 中。法人 Andre Gide 與之來往極密。然兩年監獄生活以來，意氣銷沈，身體日見衰頹，一九〇〇年十一月三十日下午二時死於其房主之 M. Dupoire, 臂上。同年十二月三日即付葬。

魏爾崙底生平

一都冷雨，
滿腔酸淚；
何事斷人腸？
這般愁思，
地上淋淋，
屋上淋淋，
敢是多情？
歌一曲，爲勞人。

○　○　○

懊惱的懷中，
沒來由淚雨紛紛。
曾未懷半絲兒異志，
將何處覓愁根？
愁根無覓處，
愁思向誰語？
旣無人愛亦無嗔，
又何事傷心如許。

田壽昌譯

這是多麼悲哀的詩呀，絕代的愁人，才能爲絕代的詩人。這「無言之曲」

的作者魏爾崙先生，也何嘗不是如此呢？先生一世顛仆，日處於愁海之中，故其爲詩，多肺腑之言。古今來有多少工愁的詩人，先生尤其爲愁人中之愁人，這樣絕代愁的人，我們怎能不與他表同情呢？

保爾美麗魏爾崙 Paul Marie Verlaine 於一八四四年三月三十日，生在麥賽 Metz 的濠比街二號 Rue Haute Pierre。德人佔領以來，乃易名曰 Hochsteinstrass'。今復舊名。其父初役於家，尋以拿破崙之東來，乃充軍役。初爲大兵 Grande Armel。旋充二等工程師他的母親，也是來自北國，極能經營家事，其家庭生活中，舍此三人外，尙有一表妹曰 Douai 者，旋嫁於一製糖人。

一八五一年之春，當保爾才七歲的時候，他的父親至巴黎。舍其軍人生活，而欲有所自立。寄居於 Batigno iles 區羅內街 Rue Mollet 第十號之第

二層屋上。而此孤兒方被課以讀，初入 Fue Heiene 學校，旋以病出。迨愈，Rue Chaptal 的 Insiti.ition Landro, 於此而受其初等教育。繼而自"Petits",升為"Moyeus," 乃轉入 Lÿcee Bona park 讀書，直至其十八歲，他在這公立學校的生活中，算學是極不高妙，英文與修辭，則甚為出色，在此公立學校中，他乃接交 Edmund Lepelletier, 旋為其傳者。這是在這幾年中，在他的十六歲至十八歲之間，他不斷的作起詩來，Poemes Saurniens 及 Fetes galantes 中，差不多有好些是成於此時的。在此時期中，他大讀其法國 Classic, 及西班牙文學來。他於一八六二年其學位後，即返 Fampour 地方的母家。旋於九月復回巴黎，時其父親已經很替他想過職業，保爾初欲習法律，旋又不果，乃為 Suuand Eagle 保險公司職員。旋又改充職於市政府，L' Aoteide Ville, 乃為政役。服役此間者有四年，而其薪俸乃加增。於一八六六年其父死，除照

當供職外，與一般 Parnassus 文人來往乃開始。同時以收入豐裕，開始買醉於拉丁之處，一八六六年的時候，他的 Poemes Saturiens 為 Lemerye 所出版。十星人三集，半為學校生活之殘稿，半為其四年來在 Hotel de Ville 之新得。其中好醜皆有。其長而無趣的 "Noct rn Parisien" 算為其最早之工作。旋於一八六九復發行其 Feies galantes，此詩集為其理想中之十八世紀的風物，其中好詩有 "Enseurdin," "Les Iugenus" 等。

一八六九年六月中有一夜，魏爾崙走訪其友人 Charles de Sivry 於其 Rue Nicolet 之居。而見其表妹 Mathilde Mauté，約十六七歲之小女，不要走，「不要走，」de Sivrg 說。「這是詩人魏爾侖，」這樣奇然中，將魏爾侖紹介給這小女郎了。後數日魏爾侖至 Fanip oux 去了，在明媚的農村生活中，這小女郎的嬌影，又涌現於他的腦際。他自己想是一個政役，稍有金錢，想這求

婚的事決不致拒却。但是她年紀太青，又祇是一面之情，總不爲計。因此商與之通信，這是在這些通信中，湧出他的 Bonne Chanson，其後魏爾侖回巴黎，而 Mathilde 又赴 Normandy。他除醉酒於拉丁之區外，輕赴其家。視其老年之未來岳母，後來正式婚約定後。於一八七十年之春，本來是要舉行婚禮。旋以她發生天花不果，及愈，復至六月迎娶，她的母親，Madame Maute 又遭是病，復議於八月，又以魏爾侖他往不遂，終於次年結婚於 Notre Dame de Cculaincourt。乃同居於 Rue de Cardinal Lemoine。Notre Dame 之塔影，時時反映於水間，新婚之生活，於茲環境中，乃彌增快感。其時德軍西來，佔有巴黎，明春和約成，其同儕多升爲重要人物。魏爾侖已非政客，因忿皇政，乃加入於 Commune，被派爲出版部長，旋巴黎復爲法人佔有，彼乃出亡。明秋復返巴黎。在此時中得一子。賃居於 No. 15 Rue Nicolet，日事飲酒，不務

家事，而其嬌妻，以其夫之日行放蕩生活，頗以為怨，因此興起家庭中的痛苦。

自家庭中苦痛發生後，魏爾倫同一位天才詩人 Arthur Rimbaud，過從極密。他們睡在一起，喫在一起，旅行在一起，他們漂泊於法比之間，他們談其所欲談，行其所欲行，他們游英國之倫敦，正放縱於泰晤士之畔，而其妻乃以法律離婚事件起訴於巴黎。同年十二月 Rimbaud 返其故居 Chavleille。而魏爾倫仍居倫敦。未幾復至 Jehoville，旋又與 Rimbaued 至倫敦。嗣 Rimbaued 歸其故居，而魏爾倫亦書告其母，囑其妻與母等來 Brussell 相會。及至，其妻不果來，彼乃電 Rimbaud，囑來白魯舍爾。及至，魏爾倫醉酒而返，怒氣衝衝，出槍擊人，Rimbaud 於手腕間中彈傷，送入 St. Jean Hospitae 魏爾倫亦被擒，於一八七三年之八月八日，比利時法庭判其二年之監禁，與二百法郎之罰金。彼不服，上告，被斥回，乃入 Prison de Carmer，繼轉 Gaol Monos

Rimbaud創愈，浪游於埃及，爪哇，意，瑞，德，奧，等地。尋病死於馬賽。

魏爾侖的兩年獄監生活，不住的使他起發天主教的思想與信仰。這是在這些信仰中，他的"Sagesse"乃成功。"Sagesse"之作，論者爲魏爾侖一生的名篇，遍尋無有爲之出版者。繼得一天主教牧師書會之發行。

出獄以來，魏爾侖輒徘徊於拉丁之區，躑躅於賽茵之畔。秋風冷冷，舊夢重溫。魏爾侖先生以巴黎爲不可居，膺聘赴英吉利之北，爲小學教員。北地苦寒，山岡起伏，湖沼幽冷，先生以北地之悲凉，復返巴黎，膺其友人Delahaye之請，爲Rethel的Notre Dame大學講座。得至契Lucien Letinois。Letin ie。日與論詩文，Letinois爲農夫之子。先生羨其鄉村之生涯，輟教置地爲畎畝之工作，以其體弱，不克勝苦任，乃返巴黎，尋以溺愛Letinois故，收爲義子，不久病死，魏爾侖大慟。

自魏爾侖釋放後六年，魏爾侖的生涯，日處於愁苦之中。旣無金錢，而身體復日形衰頹。在這樣愁苦的生活中，在那樣無情的巴黎，我們這位詩人游息之處，就是 Café Francais Premier。他著名的散文"Les Poetesmaudits"即存於這樣的時際，這散文之作包涵 Rimbaud 之研究，及"Le pauvre Lelian"他自己的別署 Tristan Corbiere 等，乃論爲 Lutece circle 之稱，及現代 Villon The Pauvre Lelian。

拉丁區之歌酒生活，使他對於都市懷有厭倦。他因此於一八八三年之秋，偕其母返田間。一生聊倒，如今瞬居中年，其白髮之母，今已七五歲矣。魏爾侖一生失志，悲憤交集，因此常懷恨母親，時與爭鬧。有一日其母親之友曰 Dane 憐之，時爲排解，一日一八八五年二月八日魏爾侖，向其母宣言，將其所有法郎交出，不則將殺汝。其母聞之駭，集其貴重物匿入 Dane 之居，央其

保護，迫魏爾倫返不見其母，即赴巴黎，大醉其威士基。次晨歸，聞鄉人說，他的母親匿在 Dane 之宅，遍搜其母，欲殺之而後已。Dane 知狀不妙，即鳴警逮捕之。判監禁一月。四十餘歲之魏爾倫乃作第二次牢獄之生涯。釋放後，隻身至巴黎。復日蟄居於 Cafe Francias Premir 因識一發行家曰 Leon Vanier。明年（一八八六）正月其母死，遺有二百鎊。

自其母之死十年中，魏爾倫漂泊無定所。先是居於 Menilmontant 區之 Hopital Tenon，旋又搬入 Hopital Broussais。在如此不安定的生活中，他的散文作名 Mes Hopitaux 乃發現於於一八九一年。聲名乃突起，因於一八八九年出售其 Bonheur，因一時經濟短少，竟將原稿售給兩個公司。

這些 Hopital 生活外，魏爾倫之晚年十年的生活，多消磨於拉丁區之沈醉。在 Boweward St. Michel 的 Cafe Francais Premier，爲其常到之處。

其次則爲 Rue de L'Ancienne Comedie 的 Caf e Procope。在這些醉酒的生活中，他幾交了許多文人藝士。這是在這拉丁區生活中，他垂愛了兩個女人，Esther Boudin。一名 Philomene 及 Eugenie Krantz。魏爾侖實在愛 Esther，因爲她一要他偸的金錢，二則她是有夫之婦，所以他轉而垂愛了 Eugenie。她是個中年的婦人，亦是個 Deadentg 呀，他們後來結婚了。

一八九二年起，他有城外講演之行，他講演於和蘭，比利時，及英倫。英倫之講演由 Arthur Symons 及 John Lane 等主其事。在這些國外講演中，他同時在國內被舉爲詩人之皇子 "Prince of Poets"

國外講演歸後，於一八九六年一月八日下午七時，以腿膝之病因而死，我們的可憐的侶離雁，就此與人間長辭了。

史前藝術

原始人民對于藝術的供獻是非常可以注意的。史前考古學對于原人的藝術給予我們很多的智識。史前考古學依據 Joseph Deohellete 底定義是『研究最初歷史紀錄以前的一切古代現象的科學。』它是研究古代工業，生活及藝術的科學從人類有文明以後。它同考古學不同的，因爲它底基礎不是在史學，而是在地質學，古生物學，人種學，人類學，我們將古代分爲兩期。就是粗石器時代與細石器時代。粗石器時代又被稱如古石器時代 Palaeolithic Age。細石器時代又稱謂新石器時代 Neolithic Age。

（一）古石器時代　地質學家將從地球冷的時候起，今作五個時代：遠古

Archaean 第一 Primary。第二 Secondary 第三 tertiasy 第四 Quaternary。藝術最初的時代是在第四時代內。

古石器時代再分爲六個時代，依着他們所留存下來的發見地爲時代名。

芝良 The Che'lean (From Chelles, Seine and Mar ne)

曷朱良 The Ach ulean (Gom St. Acheul, Somme)

墨司梯靈 The Mousteria'n (rom Moustien, Dordoghne) 此三期稱爲上古石器時代

亞里納辛 The Aurig acian (porm Aurignac, Haute Garo ne)

蘇魯波靈 The Solutrean (Fom Solutre, Saone et Loire)

曼特林寧 The Magdalenian (pm la Mad leine, Dordoghe) 此三期稱爲下古石器時代。

芝良時代差不多紀元前十萬年前，曷朱良差不多在紀元前七萬五千年前，墨司梯靈差不多紀元前五萬年前。這上古石器時代雖則有些石斧，石片等遺留，却並沒有多大藝術的意義。最初有藝術意義的石器遺留要算是亞里納辛時代。——大約在紀元前二萬五千年前。在這時代中；石上的彫刻與繪畫才有發現。在德國 Willendorf, Bavaria 及西班牙 Altamira Caves, Santander, Spain 的地方發見了許多石器時代的遺物。後者于一八七五年發現，這洞裏有很多動物的繪像，現出原始時代許多術藝的精神，他們都是眞實主義的作品。蘇魯脫靈時代也在 Lusselle, Dordogne 地方發見好多東西。在這些發見的時代後，曼特林寗時代才發現，這時代大約從紀元前一萬六千年至紀元前一萬二千年。這時代我們發見了骨器，動物的角和牙才用起來。石器時代的藝術到此期最爲發達，石片的繪畫彫刻流存很多，他們都在牆上繪畫裝點，他們的繪

畫，非常眞實的。在 Dordogne 的石洞中，他們的繪畫，尙有存留。

古石器時代完結而新石器時代還沒有來的時候，又有兩個時代。愛士良 Azilian 時代，從紀元前一萬二千年起。這期的特色，是在木頭上也加以繪畫起來了。塔特拿新 Tardenoisian 期是在愛士良的以後，以刀及箭頭土器著名。有幾個考古學家的意思說古石器時代與新石器時代不同的地方，不僅在石器的粗細，却在器具的加多與畫圖的成分加多。

新石器時代——古石器時代之後便是新石器時代。新的方法發見了。天候又從冷了變到熱，同時他們想出種種法子來做日常用具。新石器時代文明最鮮著的是石的偉大建築。建築這偉大的建築，可以指示其時必有較完密的社會組織。這些建築是宗教的，是紀功的，是聚會用的，我們並不知道。

銅器時代——紀元前一千年至一千年。它的特徵是刀與斧的口鋒較爲快

利。鐵器時代——紀元前一千年它的特徵是劍刀的行用。這些時代的藝術還是野蠻的，假如我們想起亞洲，埃及，希臘，同時是正在發出一種非常重要的文明。

中古藝術

在我們未進而論到本題——中古藝術——以前，我們該當認明甚麼叫『中古』。中古世 Mediaeval Age 者，是包言這一個時間——自十一世紀到十五世紀換句話說，就是從克羅林琴復興 Carolingian Renaissance 起到 Renaissance 文藝復興時爲止，在這個時期中，意大利是例外，因爲意大利的文藝復興底來到，比任何國早一世紀，差不多在一四〇〇年已經發現了。在這個長時期中，爲研究便利起見，分爲兩個副時期。在十一世紀及十二世紀，這一個時間，因爲盛行所爲羅馬納司克建築式，所以稱這個時期爲羅馬納司克 Romanesque。從十三世紀起以後一直到文藝復興，稱之曰峨特 Gothic。法蘭西却是

個例外，因為法蘭西峨特起來得比別國早一點， Ile-de France 依兒地佛蘭西派已經在十二世紀的中葉，開了藝術的先聲，別處却是在十二世紀的末葉。在這長時期的中古世中，歐洲差不多完全充滿了羅馬納司克及峨持藝術風。法蘭西在這個時期中是藝術的中心點，其他各國，均以法蘭西的藝術，文學，學派，禮儀，為其他各國的模樣。

宗教是無疑的在中古世紀中是主動力。所以這中古世的藝術，我們也未始不可稱他為宗教的藝術。藝術上的取題純是來源于聖經The Bible，及其他古代傳說，藝術家大抵是些藝術匠 Artisan，或是些石匠。然而却很富有真實的Realistic，理想的 Idealistic 及自然的 Naturalistic 作風，以啟復文藝之偉大的復興。羅馬納司克的藝術，大抵為建築物的裝飾或是一部。到了後來盛行峨特以後，藝術才漸漸的同建築物脫離而獨立。

爲了宗教禮拜的原故，從羅馬到耶路撒冷，及其他從歐洲到康波司底拉Compostela 諸路，平常叫作 "Way of St Jamus" （聖詹姆士之路）的所謂『聖詹姆士者因爲在西班牙康波司底拉，Compostela 的地方，有一個叫『聖詹姆士神社』Shrie of Stjame,』爲當時人民朝拜之所，因爲這一條大道是通到那個地方的，因此卽以神社之名來名這條大道了。因爲當時人民富有的原故，所以在道旁有不少極出的建築物與裝飾品，這些東西，于是乎影響及于中古世紀的藝術。

羅馬納司克的藝術

羅馬納司克時代，它的主要點是什麼呢？他的主要是紀功彫刻的重新。(Revial ot Monumental Sculpture) 羅馬納司克時代，他的發達最高度是何時呢？他的最高度却是在十一世紀的末葉與十二世紀的初葉。他們所奉爲模樣的甚麼呢？他們的模樣却是些東方基基教徒與克羅林琴的遺作。從事于這些模樣上，他們却採取了那些形像術 Iconography. 與當時很流行的風尚爲那些貼身的長袍同摺得很齊的過膝的長布。他們並且搜事了好些古代的塑像，與象牙物，或是些當代的壁畫。這些東西，他們將他融和起來，于是乎羅馬納司克彫刻乃成爲一種新創的工作。他們雖則師事那些模樣，然而却不被他們所拘

束，他們于師事之外却有一種驚人的創造工程，是基于他們有融和創造的精神。他們的工作是趨向于簡化，Sinplization，自然 Natualness 及理想化 Idealization。這些志願却在峨特的時候，才完全現實。

去觀察羅馬納司克彫刻的美妙處的秘法是甚麼呢？曰，羅曼納司克的彫刻却是依附于築築物上。這些彫刻是論爲建築物之一部，或竟是建築物的裝飾，他們的工作往往是在柱頂 Capital，門 Tympanun，法沙，Facade 上。而且這些柱頂，門頂，法沙，却都是在教堂裏。他們的題材，大都取于聖史，傳說及象徵主義上，那些新舊約中人物的容貌，大都採取已往的出品而加以理像的修改。至于新舊約以後的諸聖，則大抵出諸他們的發明。同時象徵主義 Sgmolism 恰一時風行彫刻刻上。這些象徵，我們最容易在門頂，Tympanum 中看出，在這門頂上的雕刻大都是係最後審判，Last Jugement 奇異的基督

Apocalyptic Christ。在這些雕刻中大都附加有象徵，如基督的四旁，刻有人，牛，獅及鷹等物。此種物件，都有他的隱意，人是說象徵到馬太，牛是象徵路加，獅是馬可，鷹是約翰，這些都是形容耶蘇基督一身的事實。因爲耶蘇說是『人子，』是人的兒子而不是神的兒子，所以拿人來象徵他的生，因爲他是人生的。獅是象徵基督的生平，因爲他一生行事如同獅子一般，不畏懼一切。牛是象徵基督的死，因爲基督如牛也似的被猶大賣去，如牛也似的被人釘死在十字架上。鷹是象徵他的昇天，因爲耶穌死了復活，如鷹也似的上天去了。同時，也有很多隱意涉及月份，如同三月，是以人在鋤地的形態來象徵，這意思却是在說，三月是到了，地上要鋤勻些，以備栽些花木。四月裏大都是以鳥來象徵，因爲這是鳥鳴的時季。五月裏大都以花來象徵，因爲早春三月所栽下去的花子，到五月裏是開放了等。在柱頂上 Capital 上，或是其他教堂中之

一部，大都裝點了野獸，這些野獸是無象徵的意識的，不過裝飾而已。或是寓言，多半這些寓言，是基督當日所說的，也有些伊索伯的。

南法蘭西是羅馬納司克彫刻的主要地。他不僅指示了北法蘭西以彫刻的途徑，他並啟發了其他的歐洲列國，北意大利，西班牙，低國，Low C untry（比利時及和蘭）及沒半期的英吉利，影響得最大。其中西班牙完全爲法蘭西彫刻所征服，波特教授以爲 Prof ess r A. K. Porter，聖詹姆士路（Way of St. James）爲羅馬納司克彫刻中心地，不過他雖有他很充分的理由，却很難得近世諸中心人物之同意，與認許。不過聖詹姆士路有很大的影響于羅馬納司克的彫刻，却是顯明得很，決無疑惑的了。

法蘭西

法蘭西，前面已經說過，是歐洲羅馬納司克彫刻的集中地。他的最初，是

在十一世紀的初葉或十世紀的末葉，法蘭西人因爲受了克羅林琴復興，Carolingian Renais'ance 的影響，大都均從事于小品的彫刻，同時也用了些比賽丁穆 Byzantium 的作品。多半因爲當時人民對于宗教的信仰，于是建築了許多新的教堂，因爲要裝點些教堂，所以他們用了彫刻。于是引起了所謂紀功彫刻的重新，Riveal cf Monuental Sculpture, 爲了這一種新的需要，法蘭西人乃創造了一種新式的彫刻，就是我們現在所探討的羅馬納司克彫刻，因此我們要了解司羅馬納克彫刻，往往須到羅馬納司克建築物上去尋求。因爲羅馬納司克彫刻是羅馬納司克建築的附屬品，因爲羅馬納司克彫刻是附屬于羅馬納司克教堂的建築上的，所以羅曼納司克彫刻是宗教的。他們的取材，因此多溯源于聖經，同時這種教堂建築却普遍及于全法，因此倡了許多學派，現在我們且分別重要而討論如下：

蘭格脫派 School of Linguedoc 這派的彫刻，在中古彫刻史上，却占着很重要的位置。他有很大的事業，不僅在法蘭西，却包含其他歐洲諸國，以此築成了羅馬納司克彫刻的基礎。他的中心點是在 Moissac 同 Toulouse——毛柵克及套來司。論者有以爲這派是羅馬納司克彫刻中的維新派。本篇的著者，却不以此說爲然。不過他對羅馬納司克彫刻有很重要的影響與位置，這是無論如何不能諱言的了。爲了他影響大的原故，恰種了後來在十四紀峨特彫刻時期中所盛行的國際式 International Style 的深根。從他們彫刻的藝術上看來，這學派又可分爲兩支派，但是這兩支派，有一種建築氣太深的共同點。第一派的重要彫刻大都是在波特兒 Portal 上。他的拮搆，是建築的齊整與準合。他們的圖畫，是算得很準確的。因此他們的彫刻很有建築的籌劃，他們是刻得很深，他們的線是很準的。他們的作品是很有表現力的。他們的最好的例子是在

聖彼得 St. Pierre 教堂中的門上，聖彼得教堂是在毛珊格 Moissac。這工作大約是始于一一一五年而成于一一五〇年，這工作中顯出他們的特點，工盤的彫刻，同獸的與東方的影響。他的第二支派可在套來司 Toulouse 中的聖伊的耐 St. Etienne 教堂中發現，近來這種出品，却在當地的博物院了，他們的工作粗而且無建築的整齊。

白根頭派 School of Burgunly 這派的彫刻，自從前派中之第一支派裏化生出來的，他的最盛期是在十二世分中葉的前半部 他的中心點是肯奈 Cluny 他的特點是：（1）修飾的周詳，（2）有充分的生氣，（3）劇的感覺Dramatic Sensbility 地的最好的樣子是，在肯奈的教堂中，現在是博物院裏了，這一種工作大約從十一 世紀的末葉起一直到十二世紀中葉。在十二世紀的後部，這派的刻風，殆完全爲蘭克脫派所支配。

白勞文司派 Schcol of Provenoe, 這派的刻風，因爲他處在南方的原故，保存了不少古典的遺風，這派尤其與初新的却脫派Charters, School of 有關，在聖屈羅芬教堂 St. Trophine 裏的 Facade 法沙上的工作，大約是築于十二世紀的末葉，尤爲此派代表作品。這派的彫刻缺少彫刻之專門的智識，因是其所作多堅硬而蠢暴，其他的工作，也可在聖吉利教堂中 Ch ucch at St G-illes, 發見。

保多與珊呑 Poitou and Saintonge 這派的刻風多裝飾的價値 Decorative Value, 同時却少專門的刻風，他們的工作多半傾向于東方主義 Oriertalism 此派出品，在奥克來母 Angouleme 意的聖彼得 St. Pierre 爲最佳。

其他尚多小派而衣兒地法蘭西派 Ile de France 則開法國峨特彫刻的先河。

德意志及其他

德意志之羅馬納司克彫刻，可以從其銅器上發現。這種技藝大多仍有克羅林琴 Carolingian 的遺風。在教堂裏杞坊的彫刻，大多是抄襲法蘭西的。在一一八〇年的時候，德意志也有民族主義的彫刻，可以從其克龍 Colcgne 的聖西西利亞 St. Cecilia 的教堂的門頂上，發見其組織法與其形式，不僅是很立體的，却不自然得很，到十二世紀的末葉，法蘭西及意大利彫刻，更爲德意志人所引用。他們不僅沒有偉大的彫刻像法蘭西一樣，同時德意志的雕刻恰爲外國的雕刻所征服，因此在羅馬納司克雕刻上，他們不佔着很重要的位置。薩克遜 Sax.ny 的銅門，爲德意志羅馬納司克雕刻的第一重要工作。這些工作或是受了比賽丁穆 Byzautium 或是受了法蘭西雕刻的影響，形式與表現力上比較的日逐改正，同時恰喪失了條頓的眞實主義。這些銅門有遠輸出到意大利與俄羅斯的。同時薩克遜恰爲銅坟產出地。這些銅坟，多有理想的表現，其中以在

梅得堡 Magdeburg 教堂中的法特列克第一 Archbishop Frederick 克的墳，尤爲出色。

比利時與荷蘭的羅馬納司克雕刻，也爲法蘭西所支配，雖然也有些德意志的影響，然而甚微。呑來 Tournai 是雕刻的中心，因爲在十二世紀的時，那麗所出的黑石，在雕刻上很流行，遠輸出之英法諸國。比利時的華侖區 Wallon 也可說是個中心地 在比利時的彫刻上，因爲在該處有很多的金工，予彫刻以很深有關係。

英吉利與西班牙

英吉利之羅馬納司克彫刻，可以分爲兩期，第一期自從一〇六六年的諾曼勝利 Norman Conqest 起到十二世紀的中葉。第二期是中葉以後的受了法蘭西影響的一段。第一期的工作大都有野蠻彫刻之粗暴的表現。其後則受了諾曼

與克耳的 Celtic 的影響，彫刻頗有發展。丁登 (Dinton) 的教堂中的門頂，即其一例，大多採取了基督之象徵主義與神話的刻風，這些彫刻先生 依舊是埋沒着無知，大約也難免石匠呵。自法蘭西的影響入，而開英國彫刻的新進途以前那些象徵的獸禽，現在大多不用而採取了較普通的聖經故事，彫刻依舊依附在建築物上，諾曼頭 Normandy 是英國接觸得最利害的地方，但同時恰也不盡然。如羅却司脫 Rochester 教堂中，却有很像 Poitou 及 Saintonge 的作品，北英的彫刻且從蘭格脫 Languedoc 去師法彫刻。總之英吉利的彫刻，也不能獨立，而依附于法蘭西。

西班牙羅馬納司克彫刻起于十一世紀的末葉，因爲法蘭西刻風的西來。到聖詹姆士之路 Way of St. James 的彫刻，有以爲這是法蘭西的作品，有的則以爲這是西班牙的作品，現在却還不能有定論。但照本章作者的意見，那條

聖詹姆士路上的彫刻，大多是法人的作品，因爲西班牙的彫刻，完全是被法國所征服，這條路的彫刻，是在此期初年，西班牙之所以被法國刻風所征服，這也是原故之一。因爲西班牙人從事于聖詹姆士路彫刻的模仿，而這工作是成于法人，因此種了根了。這是作者測度之詞，本不能當作定論看待。西班牙羅馬納司克彫刻，其最重要的是在 Sto Domingo de Silas, 大概是成于十一世紀。蘭格脫 Languedoc 的影響，在西班牙也很風行，我們可以從 Santiago de Compastela（聖地牙哥地康城司太來）的教堂中的南門頂上發現，這些工作，或許是成于十二世紀的初葉。法蘭西的刻風，在西班牙是最風行，毫無疑義，但同時意大利的刻風，也輸入了西班牙力波而 Ripoll 的教堂中，也有些意大利羅馬納司克郎白派 School of Lombard 的刻風。

意大利

意大利的羅馬納司克彫刻，與歐洲諸國恰有不同。其最可注意的特點是：（1）濃厚的古典色彩（2）起始很遲而進步甚速（3）沒有多量的建築氣（4）繪畫的彫刻（5）大多是石的，（用料）（6）壯飾的彫刻。意大利的彫刻可以分為三區，照他們出品的技藝上：（1）北意，郎白派，School of Lanbard（2）中意，德司廿派，Schoo of Tuscany（3）南意。

北意的第一期　在十一世紀的末葉與十二世紀的初葉，北意之重要的彫刻，入于兩派。第一派的彫刻，大多是不盡人情，獸，戰，等是通常的題材。米蘭 Milan 安白羅狗 S. Ambrogio 教堂中的諸柱子，恰是此派的好模範。第二派是為克利磨 Master Guglielmo 所倡，題材多畫人情，大多是聖經故事。兢利磨的刻法與其簽字可以在凡娜亞 Verona 的徐娜 S. Zeno 教堂中發現，他的生徒，叫尼古羅Master Nioclo的，也可以在同地看見。他們的作品，

多類似法國的蘭格脫派，Languldoc。究竟還是法蘭西的彫刻受意大利的影響，或是意大利的彫刻受法蘭西的影響，還是一件難以解答的事。

北意第二期　在十二世紀的後半部法國的白勞文司Provance派的刻風又侵入北意。大約在一一七五到一一八〇的時候，北意的彫刻之中心是在馬地娜Modena。拍馬Parma的白朧地多Benedetto是羅馬納司克彫刻的一個大彫刻家，他的事業，起于一一七八年，他似乎在白勞文司研究過彫刻，他的彫刻，總有一種白勞文司的風趣，然而他一方面恰能保持其意大利彫刻的精神，他的影響是很大，十二世紀與十三世紀初葉的彫刻，多有他的成分。

中意　德司甘乃Tuscany是中意彫刻之重要地。羅馬納司克的刻風，比別處來得較晚，白勞文司的影響怕難免。衣屈而司根Etruscan的傳統觀念，雖以清泯。其彫刻大多是宗教的與象徵的表現。路加Lucca．致堂中的彫刻，可為此區好

例，是代表聖馬丁St Martin與聖力格力司St. Regulus的生世，與基督的光榮。

南意　南意的彫刻，又可分爲兩小派，其一派是有的比賽丁穩的影響（Byzan ium）其一派是有很濃厚的古氣。這是因爲從君士坦丁 Contantiople 輸入銅門的原因，以此種比賽丁穩影響的深。根因此南意此派的工作，依舊是些銅門，有時這些銅門也採取聖經故事。同時自然主義 Naturalism 也間在彫刻上發現，此派最好的樣子是在白凡多 Benevento 的教堂中。其他古氣很深的一派，是在西西利 Sicily 及干拜尼亞 Campania，因爲這一帶是希臘的移民，因此希臘刻風很深，復因此時交通不便之故，外面所風行的羅馬納司克刻風，難以侵入於此土。此派最好的樣子是那怕勒司 Naples 的教堂中。一二三四年在狗巴 Capua 奉皇帝佛特力克第二 Frederick II所築的堡壘，其內部的裝置，更可明顯希臘與羅馬的遺風。

峨特彫刻

峨特彫刻 Gothic Sculpture，也同羅馬納司克彫刻一樣，因爲在這一個時期內的彫刻是依附在峨特建築上 Gothic Architecture 的原因，就將這時代的彫刻名之曰峨特彫刻。這一個大概包括從十三世紀到十五世紀，換言之自十三世紀一直到文藝復興 Renaissance 爲止。在時一個時期中，意大利是個例外，因爲意大利文藝復興的來到，比任何處要早差不多一世紀。這一個峨特的名詞，往往有人代用了古典的 Classic 這一個名詞這是一種錯誤，峨特這個名詞，專指中世紀而言，而古典的一個名詞是指希臘羅馬的而言。常人往往以爲古典的就是峨特的就是峨特的古典的，這是他們沒有明瞭這兩個名詞的原故。

地馬 DeMaar 在他的近著近代英國的浪漫主義史曾解析這兩個名詞，很爲透澈。他說峨特這一個名詞是專指中古世紀的建築與彫刻而言，而古典的這一個名詞是指希臘羅馬的文藝而言的。這一個界說，非常明瞭。我們既了解這個名詞，我們當可以一說峨特彫刻的梗概。

十三世紀　羅馬納司克與峨特彫刻，有一個極大的差別，前者是將教堂局部佈置，意思就是，每部的名意，題材。而後者，則變其局部佈置的計劃，而統一化 Unification。意思就是這期的彫刻，廢止其傳統的局部佈置法，而將整個教堂爲彫刻的單位Unit，因此多建築的感覺。然而他們的表現卻改正了不少。藝術家多用其簡單的形式，想像的題材，與建築的裝飾諸方面以從事於彫刻。簡單Simplicity 與理想化 Idealization 是本期兩大特色。這期的彫刻當然是宗教的。他們不欲表現人體的美，他們是欲表現靈性之情感與思想。他們的

題材，大多是承襲羅馬納司克的。

十四世紀　紀功彫刻 Monumental Sceupture 現在是完全消弭了。彫刻家大多專心於私人彫刻，因此造象，墳墓，等私人彫刻物恰很風行。在十四世紀的中葉有所謂國際式 International Style 的發展，他的中心點大概是法國。這一期彫刻刻多趨向於自然主義同時彫刻上恰多個性的表現，而加以理想化，因此這期的特點，便是理想主義

十五世紀　眞實主義 Realism 是十五世紀彫刻最要特點，德意志的彫刻，猶盡力於這一種趨勢。因爲神劇 Mystery Play 所影響，本期的彫刻，多劇的表現，而採用了光線 Light 與陰影 Shade 的章法，而使雕刻，格外生色。國際式是過去了。而代之以民族主義的方式了。意大利在這個時期超乎歐洲其他各國而興起所謂文藝復興的偉績。在這一個世紀末期，法國有一種回復早期峨

外廓安置在教堂中（2）或是靠住牆壁安置。他們彫刻的題材，大概是聖史，死，升天，或是生平事蹟。

法蘭西

峨特彫刻，也同羅馬納司克彫刻一樣，法蘭西是個主要角色，中古世紀這一部彫刻史，法蘭西是佔着極重要的位置。這大約因為法蘭西民族的風性使然的原故，人家以這樣來代表其國度，法蘭西的彫刻，意大利的繪畫與歌唱，德意志的音樂，英吉利的文學。法蘭西的彫刻，在藝術史上佔的重要位置是絕無疑慮的了。中古世紀的彫刻，雖分為羅馬納司克與峨特二期，前者雖出現于十一及十二世紀，但不因其出世早的原故而為中古世紀彫刻的主角，中古彫刻，是多為峨特彫刻所獨霸，換言之，即峨特彫刻在全部彫刻史，或全部藝術史上，所佔的位置，要比羅馬納司克重要得多。其所以佔得重要位置的原因，

固不是因爲其佔時比羅馬納司克爲久，乃因其彫刻的藝術上的價值，要比前者多得不少，羅馬納司克彫刻大多出于石匠之手，我們固不能以其出于石匠之手而斷爲無藝術的價值。但是這般石匠，因爲同時須得兼顧建築的原故，其缺少藝術的素養，是件無疑的事。因此藝術的價值上比較的要不足些。峨特的彫刻，大多是些有名的彫刻家，因爲成家了的原故，大多經過藝術的訓練，故其作品，乃多藝術的價值，而在全部彫刻史或是藝術史上，佔據了較重的位置。

法蘭西的峨特彫刻起于十二世紀中葉的依兒地法蘭西派 School of Ile de France，後來這一派擴大而成爲巴黎派 School of Paris。這巴黎派却在法蘭西峨特彫刻史上佔着很重要的位置，在十四世紀或是十三世紀的末葉，他是法蘭西峨特彫刻的主角，他是流行着的國際式 International Style 彫刻的發源地。換言之卽十四世紀的歐洲列國的彫刻都巴黎化了！這樣全盛的巴黎

俄特的趨勢，這一種趨勢或竟蔓延於比利時，和蘭，德意志，西班牙，他們的要點，就是簡單，與理像，這一種趨勢，我們名之曰地坦 Détente。

在羅馬納司克時代，坟墓，才起初爲彫刻的物品。但是不很多，而且彫刻得很粗暴不好看，在羅馬納司克初期的時候，德意志最先有這一種工作，我們已經在前面討論過了，就是德意志的坟墓的彫刻，比較多有美的感覺。哦特時代坟墓的彫刻是一件流行的事，他們的坟墓安置大概是：（1）以銅或石爲彫刻派，當然逃不出，所謂盛極必衰，因此在十五世紀，巴黎派在彫刻上，法蘭西的彫刻上，是佔着不重要的位置而代之以白根頭派 School of Burgundy, 而引起當時風行的眞實主義，爲了這眞實主義的發達，乃引起了彫刻上的民族主義，而國際式的彫刻乃日就衰落。也逃不出這一個盛極必衰的例子，白根頭派到了十五世紀的末葉，因爲太眞實了的原故，復使彫刻趨于理像主義的路上

去，而歸結於簡化，Simplification，因此引起了我所稱謂的 Detente，這是法蘭西峨特的大概。爲要求再詳細的了解，我們爲下列分段的解析。

從羅馬納司克到峨特的轉機

峨特彫刻的最初發現，是十二世紀中葉的依兒地法蘭西派。他們的出品在另一方面看來，多拘束而不豪放。有人以爲峨特彫刻的最初出品，是聖但尼 St Denis 教堂的西門，但是照現在存留的遺蹟，恰難斷定其爲最初，或許現在的遺蹟是經過修改了。但是，無論如何，加特寺的西門，Cathedral of Chartres，他的彫刻是成於一一四〇——一一六五年，恰明顯了這峨特彫刻的運動。他恰明顯了彫刻上之自然主義與個性表現，他的題材，多爲我主之榮化。這是在十二世紀的中葉，加特寺的西門，指示了我們最初的峨特彫刻的工作。

峨特彫刻之在加特教堂中的西門發現的，因爲在十二世紀的中期，層層的

羅馬納司克流風，包圍於峨特初生的環境中，因此使峨特雕刻，不無多少羅馬納司克雕刻的影響，普特教授，Prof. Porter 因此以為為加特教堂西門的雕刻的曾經在保多與珊吞受過雕刻的訓練，這一種推擬，也未始沒有其價值因為加特寺西門的雕刻，實在太類似保多與珊吞 Poitou, and Saintonge, 但是無論如何，我們不能說這是羅馬納司克雕刻保多與珊吞的作品，因為他顯出濃厚的自然色彩，及多量的峨特刻風。

這是法蘭西的北部，開始了峨特雕刻的先聲，加特寺是當然在北法。工作於加特寺的雕刻那一般藝士，同時也出了許多工作，惜乎鮮有流存。其中猶大王 King of Judah 的造象，算是一個名作。

第十三世紀的雕刻

加特寺雕刻的理像的美，現在是實現了。自然主義的流行，同時恰生出了

一種反動——宗教的理像主義，Beau Dieu這一個名詞，在雕刻上恰很流行。倡之者，愛米羊寺也。 Beau Dieu至少就是基督的意思。十三世紀初期的雕刻，其重要的多是在愛米羊寺，及巴黎寺Cathedral of Amiens, Cathenra of Paris兩處。十三世紀後期的雕刻，雷因寺Cathedral cf Reims，也佔一些位置，其大多雕刻，類似十三世紀的前期。本世紀，又風行一種浮彫 Virgin 的雕刻，以引起十四紀的大興，在巴黎的Norte Dame屋頂上更有一種怪物的雕刻，名字叫 Grotesques，本來是爲流動屋頂上積物用的，猶我國之有格漏。十三世紀的峨特雕刻，也同初期——十二世紀中期的雕刻一樣，獨盛於北法，但是，却有個例外，南法的Bordeaux地方的聖休侖教堂 St Seurin 門頂恰極明顯其雕刻是屬於本期，大約是由巴黎方面流傳過去的。這一期坟墓雕刻也很發達，聖但尼寺 St Denis中在一二六四年築的十六個坟，便可見此風的流行。

十四世紀

教堂裝飾的雕刻，依舊在發展，一直到本世紀的第二部才停止。因此而喪失其風行的建築的感覺，強有力的個性表現，乃發旺極了。而且日常生活的表現，更其明顯。巴黎寺的雕刻爲本期最重要的工作。里昂寺 Cathedral of Lyon 也佔一部重要的位置。巴黎寺雕刻的一部作者是強，拉浮 Jean Ravg 及其外甥強地鮑第利亞 Jeande Bouteilliar，巴黎寺中主要的雕刻就是浮琴 Vigin 及其子，這一個浮琴一望而知含有多量的喜悅，也許是成於拉浮之手。

因爲巴黎寺雕刻重要的原故，乃引起了所謂巴黎派，School of Paris，安特蒲內維 Andre Beauneveu 1360—1403，是本派的健將，同時他恰是個畫家。這派的特點，是眞實主義的露發。在羅浮 Louvere 的博物院中，可以見此派作品的一斑。

坟墓雕刻，也在本期很盛行。其中以查列斯第五 Charles V 的坟墓，為最可注意，這坟墓是在聖但尼寺中，成於蒲內維之手。查列斯第五是是個武士Kn-ight 因此他的坟墓雕刻多為其武的作品。

峨特雕刻，始於十二世紀中葉，經加特敎寺之暴發，自然主義的十四世紀，而全盛於十四十五兩世紀，對於地坦。本期中以巴黎派為最重要。他的雕刻式歐洲列國都風行一時，遂釀成所謂國際式，卒因眞實主義在十五世紀發展極速的原故，而民族式 National style乃替國際式以興。

十五世紀

十五世紀之峨特雕刻，承前世紀之舊，由巴黎派所萌生的眞實主義，至十五世紀而大盛，為求眞實之故，而國際式乃就衰落，民族式者乃日盛一日，巴黎派之重心，因是崩倒，而雕刻之趨向，復由北法，似轉入於南法。白根

頭派遂握雕刻之中心。而所謂佛來姆雪 Flemish 的運動乃日盛，此派，在別一方面，也有人稱爲日耳曼的眞實主義Germns Realism。他的首領是葛來史蘇魯太 Claus Sluter 是個和蘭人，也有人說他是德國人的。這一種佛來姆雪的運動影響於白根頭地方，因此乃影響及於當地的雕刻，但是這種域外的刻風，恰沒有崩倒法蘭西之傳統的雕刻的精神。

蘇魯太爲此時一個大雕刻家曾受雇於菲力泊勇士 Philip the Bold，因此有許多重要的出品，菲力泊與其妻的造像，算是雕刻上一件名作。他的侄兒叫葛來司地魏無 Clause de Werve 的，亦算是個名雕刻家，因爲他恰幫助蘇魯太，不少工作。

白根頭派的最重要的紀功雕刻，現在是安置在地窮Dijon的博物院裏。這兩件工作，是菲力泊與其妻的坟，及約翰與其妻的坟。前者多半是馬維二 Jean

de Mariλlle 所成的圖樣而開始蘇魯太而繼之以他的侄兒魏無總成于一四一一年。後者是魏無奉命而作，圖樣雖成，然忽死去，乃爲一漂泊的藝術家郝太Jean de Huerta 所成，已經在一四六九年了。此等墳墓的雕刻，含有多量的悲哀的表現，與劇的情感主義Dramatic Emotionalim，這就白根頭餓特的主點。

一四四〇年以後的白根頭派，乃日趨于自殺——自行衰落之境。所謂眞實主義者乃因民衆厭倦之故而日趨于理像主義Idealism.以引起所謂的地坦Detente.

北法之佛蘭姆雪的雕刻的全盛，在巴黎恰依派舊保留其巴黎派的精神，宗教的工作，恰可在佛的明龍壘中發現 Castle de La Ferte Milon。簡單依舊存在于此等作品，可是佛蘭姆雪運動的猖狂，許多紀功的雕刻是多半的法蘭西術匠依事佛蘭姆雪的模樣而完成。這種事件，恰一直伸張到十六世紀的初葉在安白華 Amboise 教堂中的雕刻，成于十五世紀的末葉，更現其法蘭姆雪的

特點。其他若羅尹Rouen教堂及愛米羊Am·ius教堂，亦有多少此種法蘭西——佛蘭姆雪，Franco-Flemish 的教堂。一直到十六世紀的初葉，才有少許文藝復興的工作。

在羅合 Loire 這一帶，因爲眞實主義的猖狂，而入于對眞實主義倦懈底境域。這一種倦懶，我們稱之曰地坦 Detente，——relaxation 十五世紀的羅合的雕刻家，恰依舊師事十四世紀的雕刻風，因眞實主義流行的原故，同時漸失其本來面目，而趨于眞實主義之境。可是因爲他固有之傳統的理像的精神，恰不許他有多量的眞實主義之發展。因此羅合地方的地坦運動，不是新出品，別處恰不然，而是一種未毀滅的早期峨特的遺風。而別處，恰是眞實主義的一種反動行爲。

地坦 The Detente

地坦可以簡括言之曰理像主義與簡化的回復。十五世紀的峨特雕刻的流風，便是眞實主義的猖狂，與簡化之消亡。爲了這一種過量現實生活表現的雕刻，乃使人對於眞實主義起了一種反感，而復趨於理像化。這一種反動，在藝術的進化上與人類的行爲上，也是一件必然之事。眞實主義的猖狂而重復入於理像化，又何能逃出這一個例子。這一種地坦運動，在十五世紀的末葉，是伸張於全法，且及於白根頭，是眞實主義的過去的中心，但是這一種復返早期峨特的中心，恰在羅合 Loire，而且特別是在套蘭 Touraine，這區中的沙拉司沒 Solesmes 寺中的聖刻 Elly Sculpture，恰可見文藝復興的精神。哥倫比 Colombe，Michel 算是此期主要的雕刻家，雖則他是生於白太乃 Brittany 他的有價值的工作，恰是成於他的晚年。他的偉大的事業恰始於一五〇二年，就是法蘭西司第二及其妻的坟，現在是難脫 Nantes 的教堂裏。這坟墓的物質，白

大理石，及其建築的裝飾，多屬于意大利。名畫家比拉耳 Jean Perreal, 也許繪這坟墓的圖樣。這坟墓的四角站着的浮九 Virtue, 在以前的坟墓上，是未曾發現過。除出這坟墓之偉大的工作，他恰作了 St. George 聖喬治及龍 The Dragon, 爲路意斯十二作了些金屬的出品。他死後，他的侄兒叫來格納 Regnault, Guillaume 的，也哥侖比此繼承了不少流風。

套蘭以外的地坦運動，恰不像他一樣是早期哦特雕刻之流風的遺存，而是民衆對於眞實主義雕刻厭倦後的回響。這些工作，大多可愛得很，而不使專指一個例子來說明。但是在抱波 Bordeaux 教堂中的聖安與浮凈 St Anne and the Virgin 的一類雕刻，恰可爲是個最好的張本，因爲他明顯了這一種地坦運動的精神。伯令司頓 Princeton 的博物院中，亦可見許多此期的佳品。這一種地坦運動依舊存在，一直到文藝復與思潮的來臨。

日耳曼

德意志的峨特，多半是由他固有的精神發展出來的。但事實上德國在十三及十四世紀的雕刻，是隸屬於法國刻風之下，從德國峨特雕刻全般歷史觀察，他是比任何一國，有強力的眞實主義的色彩，在十三世納的時候，他是少有理像化的氣味。在十五世紀，其眞實主義的發達，眞堪警愕。爲了眞實主義的猖狂，而一毀其建築的工線，這在法蘭西恰依舊存在。宗教崇拜的虔誠，乃使宗教雕刻的流行。愚的浮琴 Foolish Vigiu 乃大風行一世。這種宗教的或紀功的雕刻的中心，是在薩克森 Saxony.

在十二世紀的末葉，及十三世紀的開端的一套雕刻已經可以窺探得出德國羅馬納司克雕刻的傾圮而趨于峨特之境。加脫 larters 雕刻之在法蘭西峨特的初元，恰並無多大的影響及于德意志的雕刻。在十三世紀，峨特雕刻的初

期的重要的德意志的雕刻，要算盤堡 Bamberg 的教寺中工作，這種工作多劇的表現，與自然的流露，而成爲條頓雕刻的特彩。可是在同一教寺中，在西北的堵門，在這門頂上刻着的亨利第二及其妻 Henry II and wife 的工作，依舊有羅馬納司克的遺風，雖是這些出品，已經在羅馬納司克的晚期了。

在這種運動以外，法蘭西早期峨特的雕刻，我們亦可從佛來堡 Freiberg 的教寺中發現。這教寺的入口，Goldene Pforte，算是德意志峨特雕刻中一件偉大的工程，可以明顯出法國依兒地法蘭西 Ile de France 的影響。

十三世紀的雕刻

十三世紀之峨特德意志的雕刻，恰落兩大派之下，薩克森 Saxon 派。承前之舊，多德意志的精神，換一句話說，就是少外界的影響。萊茵 Rhenish派

者，因地域的關係，乃多法蘭西的影響。茲分別簡括言之：

（1）薩克森派 The Saxon School

此派，雖爲純德意志的，然亦以地域的關係而受法國雷母Reims的影響。盤堡Bamberg，雖不能絕對包含于此派，恰明顯其與萊因連接的關係。盤堡的藝士，大多，稍耗其不少的時間，從事萊茵雕刻的研究。這些德意志早期峨特雕刻中却很明顯德意志的個性化 Individualization 與人類的悲哀。此派最著名的雕刻，算是耐堡 Naumburg 寺中的十二尊造象，于此我們可以見得十三世紀德意志雕刻之強有力的個性化 Individualization 而且其中尤以兩個女象 Markgraf in Uta，含有多量的的物質與精神上的美點。

（2）萊茵派 The Rhenish School

本期中之萊茵的偉大的工作，算是史太師堡 Strassburg 的教寺。這偉大工

程的作者，許是曾經在巴黎及加特受過法國雕刻的訓練。較薩克森派有多量的簡化，在史太師堡教寺中南門的頂上所刻的浮琴之死，Death of Virgin 算是此派中的傑作。在這一件工程上，我們可看出其法蘭西影響之深。而這工作上，更顯出許多人間的悲哀，這雕刻一着一羣的侍從者，他們的憂鬱的情神，是沒有一個相同的，這種悲哀底露，是多半基于眞實主義的風行。

第十四世紀

爲了法蘭西爲雕刻中心原故，而歐洲各國的雕刻，皆師事法蘭西的刻式。因此，有所謂國際式International Style的流行。德意志此期的雕刻，同樣，亦爲法蘭西所影響。十三世紀德意志雕刻所流行的個性化，爲了風行國際或的原因，而無形傾圮。寬袍大服的造象雕刻，乃發現于德意志之境。克龍Cologne地方的教寺的雕刻，恰顯出一種神秘的題材，因此而爲北德的特點。在安

姆 Ulm 的教寺之入口的雕刻，恰顯出地坦的精神。但是縱觀全部十四世紀的雕刻，耐堡 Nureberg 算是雕刻的末期中心，在該處博物院中，我們可以看見不少此期的傑品。聖詹姆司 St James 教寺中的彫刻，是有強有力的個性的表現。

坟墓的彫刻，在德國固早已發達。此期的坟墓彫刻，多建築的氣味，華特 Philip von Werd 的坟，是在史太師堡算是一件巨作。

峨特彫刻的末期

眞實主義的彫刻，固爲德意志彫刻的特點，國際式的風行，而傾圮德國彫刻之眞實的精神。這一蹅普化 Generalization 的彫刻，乃使條頓民族，覺醒其民族主義的藝術，彫刻之在十五世紀，乃有明顯之眞實主義的個性化。沙華比 Swabia 派的彫刻含有多量彫刻上的悲情。後期德意志峨特彫刻，情感主義

Emotionalism 底流行，而彫刻乃多畫的成分，依此期彫刻的藝術 可分德意志的彫刻爲二區：北德，多半是依附于和蘭及比利時，南德雖有域外的影響，然多德意志的本色，玆分別概略言之：

北德彫刻的中心是在萊茵河下游的加而卡 Calcar 有兩個有名的彫刻家，第一個是叫陶活門 Heinrich Douw rmann，他的工作期大概是在一五一〇到一五四四年之間，另外還有一個彫刻家叫白羅克門 Bruggmann, Haus（C1480—c. 1510）

南德的彫刻，恰佔峨特彫刻的重要位置。爲了藝術上的不同，而有下列各派：

耐而堡派 School of Nuremberg

胡士堡派 School of Würzburg

沙華比派 School of Swabia

上列的三派在南德的彫刻中，是很重要，茲分別概略言其大要。

耐而堡派的彫刻，在本期比較旁的派別要重要些。本派恰產出兩個雕刻的名家，施篤司 Veit Stoss（1438—1533）及曷拉夫脫 Adam Krafft（ca 1450—1509）施篤司本來是工作于葛拉戈 Cracow 從一四七七年到一四九六年止，他恰在彼處工作，他是從一四九六年遷移到耐而來的，在此地他一直居留到他的死日。因此大多他的出品，是在耐而堡而不在葛拉戈。他的強有力的個性，使在他的雕刻上，我們可以見到他的劇力 Dramatic Force 及眞實主義的流露，他的重要工作，算是浮琴之死， Death of Virgin, 因爲他慣用木質的雕刻，我們可以從他石的雕刻上看出許多深的雕刻。他的後期的工作，也受了不少古典雕刻的影響，而使德意志雕刻入于文藝復興之域。曷拉夫脫的工作，

與施篤司恰有不同。他是始終在耐而堡，而富于情感的表現。他的眞實主義是非常忠誠。他是缺少理想力。他的工作，多自然的流露，結構是比較的正確。他的作品，我們可從耐而堡博物院中窺見一班。他的重要作品，算是聖老侖司 St Lawerence 教寺中的彫刻。

胡士堡彫刻的中心恰在來姻司難頭 Tiluan Riemesueider (1468—1531) 他不僅是個木的彫刻家，同時他亦精于石的彫刻。他的重要工作，算是在胡士堡教堂中的施血來堡 Bishop Rud H von Scherenberg 的造象。他也許在沙華比 Swabia 受過藝術訓練 他的作品，含有夢的，憂鬱的，詩意的分子，他是有一種理像的美。因此疑他曾在沙華比受過藝術訓練，他的出品完全與耐而堡不同，他的有文雅的身體。他的名作，算是亞當與伊蚨 Adam and Eve 現在是存放于胡士堡史學會裏，及佛蘭克福的美術學院 Stadel Art Institute, Fra-

ukfort 在這些彫刻上，我們可以看出他的憂鬱的傷感情懷。

在以上所概述的兩派的彫刻以外，尙有所謂沙華比 Swabia 派的彫刻。他與別派恰有異點。別派有強有力個性表現，而此派則趨于普化Generalizatien。這派多少我們可以稱之曰德國的地垣。他的重要彫刻家是售令 Törg Surlin the Elder（c.1430—1491）他的中心是在幽冷 Ulm，他的主要工作，算是在幽冷地方教寺中的彫刻，這里可以現出其固有的靜的精神。

中上部的萊因河一帶的彫刻，有個域外人叫曷哈Nicholaus Gerhaertlcf Leyden 的，在此區恰傳來了域外的刻風。這人大約是在地窮 Dijion 受過藝術教育，也許受過蘇魯太的訓練，他的重要工作算是現在納也納教寺中的彫刻，這些工作，是他受雇于法得克力第三 Frederick Ⅲ 時所成的。

英吉利

英吉利之峨特彫刻，多與大陸上有些差別。對于英吉利彫刻之域外的或法蘭西的影響，我們恰不能斷定說一件必然的事實。也許從他自己的羅馬納司克彫刻中發展出來的。從羅曼納司克移轉到峨特的刻式，是發現于聖瑪利寺 Abbey of St Mary, 的入口附近的彫刻，現在是安放在育克 York 地方的博物院裏。十三世紀的主要的峨特彫刻是發現在威爾士的法沙 Facade 上。（1220—150）在此地我們可以看見些加特的影響。其他，我們可以在此發現英吉利峨特的特點，就是他們慣用小造象以爲外部的裝修。其唯一的大造象，算是林肯之裁判入口 Judgement Porch of Lincoln。在這里，依舊有許多羅馬司克畫的遺風。在威爾士 Wells 之外，英吉利峨特彫刻，恰散見于西南諸部。安基而 angle 在英吉利峨特彫刻大風行，因爲利用其羽翼來塡空缺。威士脫明納司脫寺 Westminster Abbey 的入口頂上恰顯出這等的彫

刻。

英吉利之峨特坟墓的彫刻，也曾流行。這種坟墓的彫刻、有的是受了些域外的流風的感化，有的恰仍襲其往日的遺風。亨利第三及其妻的墓，算是此期一大巨作，是在威士脫明納士脫寺裏。

十四世紀之英吉利峨特彫刻，也與歐洲大陸上各國一樣，受了當時所風行之國際式影響的原因，而模仿法蘭西的彫刻。到一三五〇年時止、英吉利的彫刻，才有覺醒之機。法蘭西——法蘭姆雪 Franco—Flemish 的藝術，也影響及于英吉利的島上，因此而多劇的表現。浮琴 Virgiu 也通行了。依來Ely地方的教堂中，恰產有英吉利峨特之本質精神。爲武士築的坟墓、也日盛。交趾的彫刻，也風行。牛津 Oxford 附近的愛爾華士 Aldworth 禮拜寺中的一個武士的坟墓，很可以見出這種交趾的流風。這種交趾的風尚，一直到十四世

紀的中期，才完全廢止。英吉利的彫刻，是保守的。

十五世紀的英吉利彫刻，不像大陸上各國之有蓬蓬勃發的隆興。從一三五〇年以後，英吉利彫刻算是稱爲自由些，而結構也眞確了不少。法蘭姆雪的眞實主義，也曾進口到這島國上。因此彫刻比較的要眞實些。威士脫明納寺脫Westminter 寺裏，恰有幾件驚人的作品。

縱觀英吉利的彫刻，在藝術史上是不很重要的。十五世紀的沒有蓬勃的進化，眞實主義的不很流行，加以英吉利彫刻，都出于比較的無智的石匠之手，在後期峨特所流行的地坦運動，在歐洲的大陸上，復由這一種對于眞實主義的厭倦的反動的理像主義，復更進步而爲古代彫刻的愛慕，由這一種運動而溶以所謂時代的精神，因此造成了人類進化史上的一部重要工作，這就是所謂文藝復興。在英吉利呢，地坦運動，因爲眞實主義的不流行，而地坦運動乃不見。

所謂文藝復興者，無寧謂之曰城外的進口貨。

和蘭及比利時

十三世紀與十四世紀之大半部，比利時的彫刻，是師事法蘭西的。在十三世紀的彫刻，其好的樣本是套耐 Tournai 教寺中的彫刻。在和蘭呢，德意志的彫刻，恰影響了他們不少。比利時及和蘭，他的眞實主義的發展，並不比任何一國爲早。因此十四世紀的彫刻，也多半隸屬于法國，而採取了所謂風行着的國際式的彫刻。可屈來 Courtrai 教寺中，及海爾 Hal 教寺中，亦有幾件可觀的彫刻。浮琴 Virgin 也通用了，我們可以從海爾的教寺中發現。

和蘭與比利時之峨特彫刻，不在其前期，而在其後期。在十五世紀的時候有所謂法蘭姆雪眞實主義者，卽淵源于此，萊因下游之兩國間。所謂眞實主義者，固非和蘭及比利時之特殊創造，歐洲大陸上各國之彫刻，因十四世紀所風行的

國際式的厭倦，而皆趨于其民族主義的眞實主義，以求彫刻之眞切，以發揚其民族的精神。和蘭比利時之十五世紀的彫刻，亦同其他各國彫刻一樣而趨于民族主義的眞實主義之道，所謂法蘭姆雪眞實主義，因爲此等眞實主義與他國有異點，因以名之。別國之眞實主義多表現于巨大的造象。而此間之眞實主義，則多表現于較小的工作，而其所表現多爲日常生活之經驗。這種眞實主義，不僅在彫刻上，繪畫上亦如此。因此彫刻上多繪畫的背景。及繪畫的結構。因工商之發達，而彫刻乃應用于實業，商標之彫刻，亦甚流行一時。

當和蘭比利時之彫刻，隸屬于德法，首先起而爲彫刻之革命，以開眞實主義之先河者曰廻丹 Roger Van der Weyden，他作了許多陽刻 Relief，我們現在可以從套蘭的博物院裏看見。爲銅造像之偉大的工作者曰裘良士 Jacques de Gerins 他是比利時白魯賽爾 Brussells 人，他的巨作算是梅爾的造象 Loui de

Male。其小而精緻的眞實主義的彫刻，多在教堂中，且多爲教堂日用必須之具。李阿 Lierre 教寺中，這些工作有不少。和蘭的彫刻，似乎比較比利時要重要些。和蘭有幾尊造象，對于法蘭姆雪眞實主義底發展，恰有重大的貢獻，乃構成狹義之民族主義的彫刻。其所含特點爲用力較重而結構較簡．海蘭 He-ar'em 及亞姆司脫丹 Amsterdam 的博物院中：我們現在可見其一班。

西班牙

法蘭西的彫刻在十三及十四世紀之西班牙峨特彫刻，仍爲支配者。其從羅曼納司克之峨特的轉機爲聖地牙哥 Santiago de Compostela 教寺中的入口的彫刻，Dortico de la Gloria，這入口的彫刻，算中古彫刻中一件巨作。在此彫刻中，我們可以見到些加特 Charters 彫刻的流風 然其大部則仍有白根頭之遺蹟，Burguudain Romauesque 。這入口的彫刻較加特彫刻爲自然，且多劇

感 Dramatic feeling,。這入口的作者，恰署其名于其中繼彫刻如次：主馬太 Master Mathew, 1183 同樣之轉機亦可從阿費大 Oviedo 教寺中發現，但此處則羅馬納司克遺風太深，又亞非拉 Avila 教寺亦可見到少許。

十三世紀之西班牙峨特彫刻，爲法蘭西彫刻所支配，既如上述。在十三世紀之峨特彫刻的中心爲里昂 Leon 及盤谷司 Burgos 的教寺中之彫刻，里昂的彫刻，多半受盤谷寺的影響。論到此期的坟墓彫刻，其較好的爲里昂教寺中之馬丁主教 Bishop Martin 的坟墓，這坟上可以見到些西班牙的建築式的彫刻。

十四世紀之西班牙峨特彫刻，也依舊受支配于法蘭西，法蘭西的刻風，差不多佈滿西班牙全部。除出未侵入的幾區如愛司缺曼大拉 Astemdara 省。造象彫刻，算最重要的，是南浮裏 Navarre 及克多羅尼亞 Catalonia, 亞缸 A-

agon，旁邊魯拉 Pampaluna 地方的教寺，包含有許多法國的工作，尤其是該寺的正門，La Preciosa。浮琴也發現 Virgin 我們不在太拉哥拉Tarragona教寺的入口發現。在這里的浮琴 Virgin 法國氣是很深的。意大利彫刻的影響，也傳到西班牙來了，最可注意的樣本是巴塞羅拉 Barcelona 教寺中的入口，很有米蘭 Millan 地方的刻風。坟墓的彫刻，在本世紀當然很流行。但恰沒有多的數量。回教的儀式，也曾在西班牙的坟墓，稍爲見到些。此期値得說明的坟墓，算是勾來 Cuellor 的愛司太盤 SEstelan 寺中的兩個武士的坟墓。

末期之西班牙峨特彫刻，也同歐洲其他各國一樣，脫離了法國的彫刻的支配。西班牙末期的彫刻，恰受了德國與法蘭姆需 Flemish 的影響。德意志彫刻之在西班牙的影響，我們可在多裏多 Toledo 教寺中的彫刻發見，這工作是成于十五世紀的中業。塞非而 Seville 地方却有兩個城外的彫刻家，一個是畔梅

克丹地 Lorenzo Mercadante 一個是叫米蘭 Pedro Millan。克脫羅尼亞 Catalonia 及亞缸 Aragon 地方的彫刻，恰爲其本地人的出品，雖受過了法蘭姆雪的訓練，坟墓彫刻，有濃厚的浮蘭姆雪的影響。查列士 Charles the Noble的坟，竟爲佛蘭姆雪彫刻家羅曼 Janin Lomme 所成。

在十五世紀的末葉，有個域外人，大概來自北歐，叫薛羅 Gil de Siloe 的，在西班牙的盤谷司地方工作，他之所爲，有理像的美，因此開始了西班牙底地坦運動。他的重要工作是在盤谷 Burgos 附近的密拉阿羅司 Mira Flores 教寺中雪葛開 Sigüeza 地方的彫刻，也有悲哀與神秘之彫刻發現，因此亦加入了地坦運動。其名作是在當地的教寺中，一個青年武士的墓，Don Martin Vasquez de Arce，是成于一四九〇年。濃厚的憂鬱與感傷的色彩可以發見。

意大利

意大利之峨特彫刻，起自十三世紀的中期而終結于十四世紀的末葉。此期中的兩個彫刻名家算是碧沙 Pisa 的琵沙娜 Nicola P.sano 及其兒子吉凡尼琵沙娜Giovanni Pisano。意大利之北部的彫刻，雖有域外彫刻的影響，如法蘭西及德意志，以地理的關係亦有多大的影響，因爲意大利之個性的發展，也有融德法之長，而加以個性化，乃倡出意大利之特殊的彫刻。

尼古垃地安比利 Nicola d'Apulia，爲意大利峨特彫刻第一傑出者，因爲他住在琵沙 Pisa 的原故，有人稱之曰尼古拉琵沙娜 Nicola Pisano，他大概生于一二〇五年。他的確準的生期，現在却尙未曾發現。他的唯一特點，就是他的峨特彫刻之古典化，照此他似乎已種了意大利文藝復興的深根，他生于安比娜 Apulia，因此他在南意也許受過古典藝術的教育，他的傑作是碧沙浸禮

寺 Pisan Baptistery 講壇 Pulpit，是成于一二六〇年。在這工作上，他恰有多量的漢倫力司的 Hellenistic 的遺風，又加以羅馬得之古典的刻式及個性的淘溶，而蔚爲峨特彫刻的巨作。不僅有這樣創造的精神，他的彫刻之結構的佳美，劇情的表現，日常生活的反射，皆爲其特長。他的第二傑作是在沙因司 Sienese 教寺中的講壇 Pulpit。這工作是成于一二六六年，大約有他的學生的帮助。縱觀碧沙娜的彫刻，含有多量的理像美 Ipeal beanty，而這種理像美是基于他對自然的愛慕，及古典藝術之研究，而爲十三世紀第一大彫刻家。

同他父親一樣，的吉凡尼亞琵沙娜 Giovannia Pisano (c. 1150—1317,) 也表現他的藝術于兩個演壇上：第一個是爲了琵沙多亞 Pistoia 地方的安得列教寺 Chuch of s. Andre 作的，成于一三〇一年。他的工作，因爲採取宗教的眞實主義之故，對古典藝術的採摸，乃不如其父親之重，因此頗類似歐洲列國之

哦特彫刻。但是他的彫刻，雖多類似其他歐洲的彫刻，亦有其特點，第一他有強有力的個性表現。第二是情感主義 Emotionalism。他所作的最佳的講壇是在碧沙的教寺中（Cathedral of Pisa。這講壇開始于一三〇二年而成于一三一〇年，惜不幸于十六世紀的末葉爲火所燬。但大部恰倘存于寺中及當地之博物院，而一部則存于柏林的法得列克博物院中，Kaiser Friedrich Museum。他也刻了幾個浮彫，爲了他自己生世的不幸，故其所作，不像法國十四世紀浮彫之有喜悅的狀態，而多人生憂鬱悲哀之情，這種樣本可在普渡 Padua 的安娜禮拜堂 Arena Chapel 中發現。

舍此兩大彫刻家以外，倘有所謂佛羅稜薩底安娜夫 Arnolfo of Florence 者，亦能獨樹一幟，以與彼等相爭雄。究竟這安娜夫是安琵夫娜是學生或是另外是建築家的安娜夫，Arnolfo di Cambo,至今倘是個不能解答的疑問。不問

這一種疑案，他恰對于峨特彫刻有兩種貢獻 坟墓及雪包鈴 Ciborium or baldacchino。他有兩個後者的工作在羅馬。他的特長是古典建築之彫刻的應用，及自然主義。他的坟墓彫刻，也因此而爲特殊的。

野谷林郎 Andrea di Ugolino，雖是生于琵沙 Pias，因爲他居住于佛羅稜薩地方 Florence，所以他的彫刻，算是佛羅稜薩的。他生于琵沙的原故，因此，有人稱之曰 Andrea Pisano(c.1270—1348)。他的傑作是始于一三三〇年，當他承刻佛羅稜薩浸禮寺之銅門，包含其刻方 Panel 二十八。在前部二十方，是刻着浸師聖約翰 St. John Baptist. 的故事。在後部八方，是諷刺彫刻了。其可注意點是：簡單，Simpli aty 文雅 Grace，温和 Gentleness 及安平 Repose。論到他的簡單，他是受了葛多 Gietto 的影響。在此銅門中，他恰參加了些繪畫的背景。他的全部銅門計畫有人謂是葛多 Giotto 替他擬的。其中有

幾個刻方，是爲羅琵亞 Luca della R bia 所作，已經是在文藝復興的時候了。

他的偉大的紀功彫刻是在密却爾教堂，Church of S.n Michele, 這教堂是在佛羅稜薩，是成于一三五九年。

在那伯拉司 N ples 及沙娜 Siena 地方，也有兩個彫刻名家克姆娜 Tinosi Camaino 及馬太尼 Lorenzo Mlitani, 前者之巨作爲何加利瑪利 Mary of Hungary 之墓，在羅吉娜教寺中，Church of s. Maria DoanaRegina, 後者是窩唯大 Orvieto 教寺中的法沙 Facade 這法沙的工作，爲峨特彫刻別開生面。他有繪畫的結構與背景及人體美的表現，對于流行着的心靈表現的彫刻，爲一巨大的打擊。因此以開始偉大的文藝復興之路徑，以從事于人體的彫刻，而脫離濃厚的宗教氣味。

北意的彫刻家。是琵沙的吉凡尼色特西 Giovannia di Bald.ıcio of

Pisa，他的注意點是能溶和德法之長，及個性的表現。他在米蘭 Milan 凡娜拉 Verona 等處也做了不少工作。其他又有一族藝士姓桑鐵 Santi 的，他們的首領叫桑鐵安屈洞拉的，Androolo Santi (d. 1377) 亦有些出品，在凡尼司 Venice 一帶。

希臘藝術

遠古期

希臘文化的發展，在埃及與巴比命之後，但據最近五十年的發見，希臘的文化在紀元前一千一百年之前，已有發展在愛琴海一帶，所以稱之曰愛琴期。他們的首領，也是教皇Priest，也同埃及與巴比命的教皇一樣。在其所居的皇宮裏，有很好的雕刻與繪畫；其最好的樣本是爲伊文思爵士Sir Arthur Evans發見在葛地Crete的雪娜蘇士Cnossus，在最著名的曼先Mycenae的坟園，可見原人時代藝術家彫刻的淺薄。其較好的陽刻，是在曼先的獅門Lion Gateway。在這里依舊可見原始藝術家的藝術。這獅門，實在不是門，是門頂的一部，也是有用

以守衞的意思。這彫刻大約成于紀元前一千四百年。其他小的彫刻，也繼續有所發現。其中以在波士頓美術院裏的蛇神 Goddess 爲較佳，這也許發現于葛地 Crete 大約成於紀元前一千六百年，這是金及象牙的彫刻。這雖很小，然原始藝術家，已能明顯女性的面目，其尤可注意的一點，就是女神的腰部很細。于此可見束腰之風，在紀元前一千六百年已有流行；雖晚近已逐漸廢止。

從此以後，從紀元前一千一百年之七百年之間，希臘是有爭鬬，在這個時期中，恰稱爲黑暗時代 Dark Ages。在這爭鬬時代，希臘人恰對文藝有所覺醒，伊利特 Iliad 及痾地首 Ddyssey，就是基于這些爭鬬，而爲古代文藝開一異彩，而對於後世藝文，更有重大影響。

希臘之有高尙的藝文發展多半是基于其地域的關係。山海的阻隔，使希臘人民，不像東方的大帝國，而趨於市國 Citystate。國土旣小，治政乃易，因此

人民崇尙個性自由之發展，海運之便，使希臘的藝術與他們有所接觸，而能取長截短，以發展其獨創的藝術，加以所產大理石，而大理石乃沿用於彫刻，建築，更間接影響其藝術的進展。

希臘之藝術的發展，是受了兩種極大的影響。第一是他們的宗教信仰，他們信仰多神。爲了崇拜多神之故，他們刻了許多神象。爲了個性自由，與民治精神的發達，使他們這種神像彫刻，不趨於埃及，巴比侖之鬼怪的彫刻，而趨於常人的彫刻。他們是要使人愛神，而不是要使人畏神。因此他們神象的彫刻，務要使他們如何可以使人愛慕，因此而多美質。這種神象的彫刻，對於後世的彫刻是大有影響的。其二是運動的愛慕，夏令配夏 Olympia，戴妃 Delphi 等處逢到大節的運動，是萬人空巷的。運動之得勝者，當然爲榮譽的原故，爲他刻了許多造象，這也使希臘藝術有極大的影響。

希臘的藝術，我們可以從兩處發現。第一是他們信仰多神的原故 因此造了許多精美的寺宇。在這些寺宇上，希臘的藝術，建築，彫刻，繪畫，是宣揚了。其二是因爲希臘人民之藝文的愛慕，許多劇場音樂院；等公共娛樂建築的發展。在這些彫刻上希臘的藝術是發見了。

希臘的彫刻，不像埃及和巴比命，他們是在他們的工作上署名的。因此易於稽考，而易於著述。在紀元後一世紀白而梅 Pliny the elder 就寫他的自然史 Naturalis Historia 以及其他早期著述家的對希臘藝術的紀述，使今日的我們有得獲不少藝術，希臘藝術底知識的可能。

希臘的最早彫刻算爲在紀元前七世紀的彫刻。在這早期的彫刻，究竟有無埃及或巴比命的影響，尙是一件疑問。不過，埃及與巴比命的國勢的興盛，希臘人，也許難免採取些域外的刻風，但是他們同時因爲個性自由的發展，恰不

為域外藝術所奴隸，而能獨倡其希臘的藝術。

從紀元前六百二五年到四百八十年的波斯侵入，在這個時期通稱為遠古期，Archaic Period。平民政府的廢棄，於是代以君主的專的制度。這些君主因為要使他們所治轄的城邑美化，於是影響於彫刻的發展。在文學上，這是希臘的抒情詩及劇詩 Lyricm Dramuatic Poetery 的興起。

在紀元前六世紀的希臘造象。可以分為四類。第一類是赤身站着的男子。第二類是有些遮蓋的女子站着的造象。第三類是坐着而遮蓋着的造象，雌雄性可以稍許辨別。第四類是飛着的圖像更有人以謂倘有一種神怪的遮蓋着的造象。

在這遠古時代的女性的彫刻，其最好的樣本，算沙馬士的希拉 Hera of Samos，現在巴黎的羅浮 Louvreo 其較古的一尊尼干屈拉造象 Nicandra，現在雅典 Athens 的國家博物院。這兩等彫刻，都不能明顯女性的究竟。後者，略

可從其頭部的散髮上發現，而前者祇能在胸部的乳峰上的微突，才可以知其女性，頭是沒有的了，除此以外，更難以辨雌雄。這造象的成功，算在紀元前五百五十年，這些工作，依舊是些原始藝術家的出品。

赤身的站着的陽性造象，通稱爲愛普羅司 Appolos 的，恰已經發現在不少地方。因此多以其所尋到的地方來名這一種彫刻。其最好的標本，爲密羅司的愛普羅 Appolo of Melos，在這里，他的特點是耳朵位置太高，而嘴唇很機械的露些微笑。早期的這種彫刻　却不盡然都是如此的。也有張起嘴的，這些多在波地亞 Boetia 發現，因之稱曰波地亞任嘴 "Boetia Pout." 除此以外，也有別種處理嘴唇的方法。在這彫刻上，其最可注意的一點，就是埃及影響的流露。看他的左足，恰伸在前而右足却倒退，這很明顯埃及的影響 。埃及的彫刻，有這一種章法。

坐着的造象　其最好的見本是爲英國人在密耳多士 Mile.us 附近發見，現在多存於倫敦博物院中。其最好的造象，爲查阿士的造象 Statue of Chares 在這里可以見到些希臘的椅子的模形。這造象是無頭的了，依舊刻得很重，說者有以爲有亞述 Assyrian 的影響，恰難以證明。

第四種遠古的彫刻爲振翼式 Wingld flying typeo 遠古之多數彫刻，爲振翼式，其最好的見本爲一法人所發見。其頭部是依舊向前，而下部則可以見其動的境形。這種欲表現動的彫刻，在後世希臘的藝術，恰很有影響。說者以爲有巴比侖的影響，頗難以證實。

遠古期的彫刻，也同造象一樣的發展、當然有不少的影響於後世的彫刻。這種早遠古期的彫刻，在一千八百二十二年的時候，發現於西西利 Sicily 的西利納司 Silinus 的西寺 Temple C 中發現，名曰百蘇士及米達沙 Perseusand

Medusa。這里驗有力的埃及影響發見了。看他的耳鼻的位置，是極壞的。大嘴及大眼的刻法，似乎又有美索不達米亞的影響。左足依舊站於右足之前，更可明顯埃及的流風，其他早遠古的彫刻，大多在雅典，大多是些青石的出品。這些軟青石他們是叫波羅死 Poros，因此稱這種陽刻為波羅司陽刻 Poros Reliet。不幸多燬於波斯人的侵入，其最好的見本為太豊 "Typhon" 表現一個三頭鬼，這三頭鬼有三個頭而一蛇尾且有兩翼。其注意點是彫刻上的用色，人身是紅色，髮是藍色，多不自然，不過為裝飾而已。

希臘的彫刻，發展於各市邑。以地域之不同而有派別，我們可總括之，一為衣阿尼克 Ionic 這是發展於希臘的東部，包含小亞細亞，及愛琴諸島。他們的同點，是尙女性的彫刻，他們都將女性掩蓋得很重而不流露些女性之美。第二是大連 Dorian 派，這是在希臘的西部，是尙男子的彫刻，表現得很重。他

們的本意是欲表現男子筋肉的美而不是抑制男性美。其他還有一派叫雅典，Attic，是專尚神怪的彫刻

後遠古期，約550—480 B.C.的彫刻，伊阿尼克及大連彫刻的異點，更爲明顯。伊阿尼克的彫刻，其最好的見本爲在戴非Delphi的雪非尼司的庫藏The Treasury of the Siphnians at Delphi，恰是個明例。在這個房屋上，可以見其房屋的裝飾物，其用女性彫刻來做門柱，在希臘的建築上，實爲第一次發見。這里彫刻着的女人進步多了。

後遠古期之大連彫刻，其最著名的地方爲亞哥司 Argos，雪安 Sicyon 及亞及娜 Aegina。這三處的彫刻，多刻着彫刻家的姓氏，因此如有說盡這些彫刻家是件不可能的事，其中各處恰有一個領袖，如亞哥司 Argos 地方有安齊拉大司 Ageladas，雪安的干娜踏司 Canachus 和亞娜的窩娜太司 Onatas 這些

人的彫刻，可見大連彫刻 Dorian Sculpture 的大要，其所彫刻，多爲神與運動員的造象，因此本派又名運動彫刻。

大連彫刻，多不是銅器都是石料，所謂亞及娜大理石 Aegina marble 的。這種彫刻，我們有大批的發現。先是于一八一一年發見於亞及那島上的廢寺中，曾於布佛利 Bavaria 王，乃於羅馬彫刻家嗟勿爾特森 Thorvaldsen的復爲之連接，然後安置於曼其 Munich 的彫刻院 Glyptothek 中。繼此於一九〇一年，也同在廢寺中發現許多彫刻，才知道這些彫刻是致敬於本地女神窩飛也 Aphaia 的。這些彫刻的成期，恰不幸無準確的紀錄，但至少也得在紀元前五百年到四百八十年。在這些彫刻中遠古精神 Aichaicism 依舊明顯，他們且富有解剖的智識，筋肉的表現是改正了。其他遠古精神，也難消亡，尤其是頭部。不過倒傷的戰士他的頭部，頗能表現戰士之創痛。

雅典在後遠古期恰受域外亞痾尼 Ionian 彫刻的影響。這種影響，就是女人的彫刻上的表現。這些彫刻在一八八六年及一八九〇年先後在亞克羅布利司 Acropolis發見，因此通稱曰亞克羅布婦人 Acropolis maiden。這些大約成於波斯人侵入以前，旋爲他們所燬。這些彫刻給我們最注意的一點，就是他們在大理石象上的用色。這種用色，恰不爲求自然 naturalism，也不過裝飾而已。頭鬚用紅色，就可以知道他們不過是要悅人耳目而已！他們大多用紅黑藍三色，在雅典的陽刻 Relie f， 也爲亞痾尼 Ioniau 彫刻所影響。大連彫刻，亦有影響於雅典的藝術，如造象上多解剖的表現。

紀元前第五世紀

波斯人退出希臘以後，予希臘之藝術以發展的可能。雅典是爲他們所燬，現在是急須重建。其他希臘諸國，亦欲大興土木，以紀他們的勝利。於是建築，

彫刻，繪畫，乃因此興旺一時。雅典在本期是爲希臘的盟主，其他諸小國　多受雅典大政治家潘西爾司 Perioles 的指示，因此本期又叫潘西爾司期。Age

本期彫刻落於兩派之手。第一是屬於雅典，他的領袖是非地亞司 Phidias 他是奉命，美化這雅典的都市，因此營造了許多著名的寺房。這些建築爲古代人所極讚美，現在雖已荒棄，尤可見其一班。這雅典派的彫刻，不僅專在雅典，他們恰散布在希臘全部。如他們在戴非 Delphi 及夏令配亞 Olympia 爲他們作了兩個神社。其他同雅典齊名的，算是亞哥士 Argos 派。這派領袖爲保六葛利多司 Polyclitus，他們的工作，也散布於希臘全部。

從遠古刻風而轉趨於極對自然的彫刻的轉機，到第五世紀的中葉，才完全明顯。因此從四百八十年到四百五十年這三十年中，稱之曰轉機期，而自四百五十年後，到四百年，稱之曰偉大期之前半期。

這些大彫刻家，Phidias及Polyclitus，他們的工作，恰多作於此轉機期。他們的工作、類皆燬滅，不可得見。後期許多彫刻家，都仿他們的所作。然而他們所仿造的是這些大彫刻家的精神與結構，如銅象則改爲石象等，已不能存其先前之眞實。其尤著者，則多自羅馬侵入後所作，因此名之曰羅馬仿本 Roman Copies，他們的所爲自然與原本很多差異。與其說他們仿本 Copy 不如說他們反射 Reflection 罷。他們的彫刻，據近來的發見，亦有殘屈的遺留，然多無從知悉其究竟。

在這困難中，希臘藝術之轉機的彫刻，可以一羣造象，稱之曰太命尼亞地司 Tyrannicides，初爲安太寧 Antenor 所作。旋爲波斯人擄去，後復爲葛地司及耐沙寧地司 Critius and Nesiotes 所重建，於紀元前四百七十八年安置於市場中。及亞歷山大戰勝波斯後，原有者復置其旁。這些彫刻現在原本是無存

在，一部分仿這些造象的彫刻爲一蘇格蘭人所私家收藏，其他拉伯來司Naples博物院中亦有存其仿本，於此他們的動的表現是極明顯了。他們的筋肉轉動是明顯了。

在戴而非 Delphi 於一八九六年發見的銅象，這是馬車駕駛者的造象，成於五世紀的後半期，這工作恰可給我們本世紀彫刻之風尚。論到這彫刻的作者，頗多爭論，有以爲是雅典的加拉姆司 Calamis 所作，有的恰謂琵沙哥拉司，是在來琴地方的，Pythasgoras of Rhegium 所作。各有其說，頗難明定。

在這些彫刻家中我們可稍爲多了解一點的是馬龍Myron他生於波的亞 Beotia 而工作於雅典，因此多稱他爲雅典彫刻家。他的最好樣本爲鐵餅投手Discobolus, 有多處仿造他的，其最好的一尊是在羅馬博物院中。這里運動員的全付精神很明瞭了。他尚有一尊安典尼娜與馬沙邪A;'ena and Marsyas的，則

不如鐵餅投手的雄偉自然。

這些本期的彫刻原本，爲德人於一八七五及一八八一年之間在夏令配亞所發見。爲蘇士寺中的屋尖 Temple of Zeus. 這屋尖上的彫刻，大過於常人之身度，他們少遠古氣。而多動的表現。這作者問題，頗多糾紛。有以謂這是百阿尼亞司 Paeonias 所作，有以謂這是非弟亞司 Phidias 的學生亞爾干門司 Alcaemme 所作。然後者殊不可信，因刻風頗不一致。衣阿尼克 Ionic 影響，無論如何是很深的。這寺中不僅這些東西，陽刻也有很好的樣本，其最好的樣本爲（一）羅多肥西御座 Ludovisi Throne 及 波士頓陽刻 Boston Reliefe 三在這些陽刻上，幾乎使我們完全忘記這是上古的作品。

從四百五十年到四百年，這是希臘藝術中之第一半的偉大期。這偉大期的兩個主唱者爲一爲雅典的非第亞司 Phidias, 一爲亞哥司的波六葛利多司 Pol-

yelitu of Argos。他們的工作，始於四百八十年之前，因此爲希臘藝術之偉大進展的說他們是始祖也未嘗不可。

關於波六葛利多司 Polyclitus 的生平傳記，頗少記載。我們只知道他是安其來大司 Agelaidas 的學生，他是亞哥夫 Arg 派中的首領。關於他的思想，恰多作者的闡發，他是個學者　他是個思想家，他是干農（意卽規矩）The Canon 的作者。他所愛的彫刻質爲銅，他所喜歡的題材爲運動，他因此多繼承亞哥夫派的遺風。他的作品，我們現在不能得見他的眞蹟，我們所見到的，只是他的仿刻本，其最著名的算是多來羅士Doryphorus,在旁貝 Pom Pompeli發見，雖非原本，頗能見其神髓，如其左脚在後方僅以脚指站住，實爲首創。

非地亞司 Phidias 算是本期的一位大彫刻家，他也少生平傳記的記載，因此論到他的歷史，頗多爭執。他大約生於五世紀的初元，大約在四百三十年以

後才開始工作，比較準確一點的日期是四百三十八年作的巨大的金及象牙的雅典娜 Athena。此後，即爲他被請到夏令配亞 Olympia 去造蘇士 Zeus 的象，這也許在四百五十六年與四百四十八年之間，是他的傑作。因此這工作疑早於雅典娜，他的彫刻，也失其眞蹟，我們所見的只是些仿本，這些仿本中以蘇士 Zeus 爲佳，這是成於四世紀了，現在波士頓美術院中。

本期中之比較不甚著名的彫刻家，一是孟地 Mende 伯簕尼司 Paenias。他作一尊勝利，Victory，頗能表現女神之昇天的一種動狀。二是克利西拉司 C-resilas of Cydon。他的工作，大半成於雅典。他的傑作，算是伯力沙爾司的像 Portrait of Pericles，有五種倣本，其中以在倫敦的爲最佳，於此我們可見這一位大政治家的風采。

怕斗農寺 Parthenon 中的彫刻，頗多善本，是非地亞司 Phidias 奉命而

作，爲希臘寺宇建築之翹楚。十九世紀的初期，其一部爲英人所發現，現存倫敦博物院中，於此我們可見其理像的豐富，其他的彫刻，仍依附在這廢寺上。

除此大寺宇外，尙有以拉生 Erecheum 其彫刻則不甚精良，又勝利寺 Temple of Wingless Victory 的彫刻，多淺的，意卽低的，陽刻，是敘希臘與波斯之戰的。

縱觀紀元前第五世紀的彫刻，多專注於人體的表現；鳥與獸的雕刻，鮮有發見，除非要與人體連接之處。他們的最愛的題材是：神，英雄與武士。運動員的雕刻亦有流傳，自本世紀中葉以後，雕刻家更多自然的可能，他們能盡力表現美，與理像化 Idealization。

紀元前第四世紀

第四世紀的希臘彫刻，是繼承第五世紀彫刻而來的。要劃一條定線，是一

件不可能的事。但是亞力山大死後的刻彫，乃呈異相，因此從四百年到三百廿三年之亞力山大的死，通稱爲偉大期之第二半部。

本世紀之前半期，有雅典與司巴達 Sparta 之爭端，後半世則爲馬其頓的菲力泊 Philip of Macedonia 的統一，而繼之以亞力山大，卒戰勝波斯，遠征印度。希臘文化由是輸入東方。在這樣全盛的希臘，雅典依舊爲藝文的中心。百來克司載而司 Praxiteles 出而爲少年雅典派 Younger Attic School 運動，雅典的藝文，更有倡盛之態。亞哥司 Argos 派，更加入了李司必死 Lysippus 領袖的雪映派 Sicyon，其他尚有一個漂泊無所屬的彫刻家叫司各派司 Scopas 的，蔚成爲本期彫刻之三大傑。政治運動，恰有間接影響于彫刻之發展。爲要求市國之自由而引起的一些糾紛，使公衆彫刻的廢馳，同時個人安逸的需要，彫刻因此多私人的工作，于此而強有力的個性表現見，且多人類化，Humanizasion。

在本期彫刻的三大傑中，百來克司戴而司 Praxiteles 算是最著聲名。他生于第四紀的初元，他的工作期約在三百七十年與三百四十年間。我們很幸運，他尙有一尊眞蹟被我們所發現，這是在夏令配夏的海梅司 Hermes 與少年陶安尼蘇 Young Dionysus，發見于一八七七年，多作爲其工作的論基，本彫刻之最足注意的是夢境的流露，與其工作之圓潤。除此眞本以外，他的工作，尙有許多倣本。其較可注意的爲羅馬浮的干 Vatican 中的一尊雪尼太司的亞非羅地的 Aphrodite of Cnidus 爲最佳。有以爲這象的技藝不及海梅司 Hermses 的。但是無論如何這象爲希臘彫刻，有極大的發展。從前的女性彫刻，多沒有如此眞實 多有遮蓋，這里是一無遮蓋了，以開後世女性彫刻的門路。其他次于這一等的彫刻，算是伊羅司及沙地亞Eros and Satyrs。伊羅司彫刻，頗難下定論。而後者則多倣本，而尤以羅馬的爲佳，通稱爲 marble Faun

of Rom'，羅馬之大理石的牧神，在這里可見其嘴部表現的進步，很自然的微笑，與一種閑逸之情，頗足讚賞。其他尚有愛普羅 Appollo Sauroctonas; 的彫刻，則很可以見到他的神的人類化。Humanisation of Gods，與他的少數的銅象彫刻。縱觀他的工作，他是個大理石的彫刻家，較是銅的彫刻家，他是要表現人類生命之喜悅與閑逸，因此蔚成爲一大家，而影響于後世的彫刻。

司各派司 Scopas 是個漂泊的彫刻家，他的生平，也少有傳記。我們只知道他是生于派羅司 Paros，他工作于希臘，Peloponnesus 及小亞細亞之間，他是無所隸屬的，欲求更詳的紀錄，我們是無從知悉。我們對于他約智識，只有從太其亞 Tegea 的寺宇 Temple of Athena Alea 中的殘敗的頭部中得到少許。于此我們可知他是有他的特點，其所作，多有強有力的感覺表現，眼多張開，口亦微張而露其齒，頗能表現一種動的情感。其他的出品存在柏林，倫

較，羅馬的，而尤以在波士頓的劍橋一尊 Meleager 爲最佳。他的彫刻，比上面這一位，多動的表現，亦有很大的影響于後世的彫刻。

此外的大彫刻家爲李司必司 Lysippus. 他是雪映派 School of Sicyon 的領袖．他曾爲亞力山大作過許多工作，因此人有以爲他的工作期爲紀元前三百五十六年到三百廿六年之間。但是此說，殊不可信。他在二百五十六年前似乎也做過工作，他在三百廿六年後，亦未始沒有工作。他的工作大概多爲銅象，這些銅象，我們也有些倣本。一是在羅馬的浮的干 Vatican 裏，Apoxyomenus, 一是在戴非 Delphi 的運動員愛及司 Agias 的造象。他的注意點是頭部較小，而眼睛較深，又他曾作許多亞力山大的造象，然現代的考古家，對于這種造象，頗多爭執。

論到本期的陽刻，在海力加納蘇士 Halicarnassus 的馬索拉司 Mausolus

的坟及紀功屋爲最佳，其屋中大部影刻現存在倫敦博物院中。這些陽刻上有寫實主義的流露，同時，多遮蓋的遺風。其最有趣的陽刻爲希臘與亞馬仁Amazon的戰爭，頗能表現戰况。其注意點，是距離的寬廣。其他可注意的陽刻，爲雅典及其附近的坟墓陽刻。這些陽刻，多爲死者日常生活的表現，頗能反射人間的悲鬱。

本期的影刻；也同前期的影刻一樣，是要叙表人間的至美。他們是欲表現人間之動情與閑逸，個性的表現乃勃發這是希臘藝術全盛期啊！

漢命納斯的影刻

自亞力山大之死，希臘的統一　乃復分散，無數獨立國乃興起。因爲在東方，有東方的影響，其後更受羅馬的征服，因此有羅馬的影響，這不是純粹希臘期了，爲别于純粹希臘的漢命力克，Hellenic 起見，因之通稱曰漢命納斯的

期Hellenistio Period.自紀元前一百四十六年羅馬的征服希臘起，至廿七年的羅馬帝國的成立，因羅馬的影響不少，因此又叫希臘——羅馬期 Graeco-Roman Period 但是這已經不是純粹希臘的了，所以通稱曰漢命力斯的期。

自亞力山大死後，一時獨立國風起，因此乃興起許多城市。如亞力山大Alxenderia 及安地牙谷 Antioch 等，均因政治的關係相繼而成為藝文科學之中心。所謂漢命納斯的彫刻者，乃不僅專在希臘本土，同時恰散處四方，因此差不多個自發展個目，而無一般的表現；然而強有力的個性與地方色彩，頗能見出。然亦有對古代彫刻回復的趨向，如Victory of Samothraoe，現在巴黎之羅浮 Luovre 很能明顯從前遮蓋之風。這許是早期漢命納斯的彫刻，其他 Tyche of A-ntioch，現在羅馬的 Vatioan，據說是為 Lysippus 的學生叫 Eutychidus 的作品，原本已不可見，今所存僅做本耳。

不僅是 Hellenistic 的傑作，縱全部希臘彫刻，這也算是傑作。這是什麽呢？這是Venus de Milo，現在巴黎的羅浮Louvre。這彫刻能充分的表現女性之美，他不是一種眞實的表現，而是一種理像化的映射，他是要表現女性之靜美。他是表現希臘人對于愛神的一種理像Ideal。對于這造象作者，頗多糾紛，有以謂她的理像化及其遮蓋Drapery，是爲五世紀彫刻家所成，但觀其較小之腦部，與其秀雅的風姿，頗足證是受了Lysippic的影響。于此可知，這是爲一無名的漢命納司的彫刻家所成，而他是受了許多前代的彫刻的流風的影響。同此享盛名的而亦引起糾紛爭執的爲Apollo Belvedere及Artemis cf Versailles。他們也引起時代問題。但是觀他們的技藝與精神，顯係與 Venus de Milo 彫刻同派，他們的頭部是小的，他們所豐豐的是理像化的美。

在一八八七年Phœnicia的Sidon的希臘坟石的發現，使我們對于希臘藝術

加增了不少智識。其中較好的一個樣本，算是Alxeuder Sarcophagus。這大概是亞力山大的從者爲欲傾愛這大君主 Monarch 的原故。這墓石上是刻著了亞力山大率兵與波斯人戰時的景象及其狩獵，我們于此頗能見到些亞力山大及其兵士的武裝與武器。其尤足以使人注意的是彫刻上的文彩，這些紀坊彫刻，許是作于Hellenistic早期。現存君士坦丁堡博物院中，漢命納司的彫刻之趨向于眞實主義，可以將這些稱爲Dedication of Attalus作品來證明。這些是一組彫刻，安置在Pergamun 的 Acropolis上及雅典的 Acroplis 上，是用以紀念 Attalus 的武蹟——戰勝一批流浪侵入的高而民族 Gallic tr:bes. 其最好的例子爲 Dying Gaul, 臨死的高而，現在羅馬的 Capitoline Museun, 于此，頗得表現這戰士的創痛，而予我們一個極深的 Hellenisistic Realism 的印象，在這 At-alsu 執政的候， 241—197B.C. 因此通稱曰潘克門第一派 The First Schoo

of Pergamun。其後Eumenes第二當朝，197－159B.C. 也有一羣彫刻家發現，因此通稱潘克門第二派，The Scond Sechool of Pergamum。他們重要的工作，是The Altar of Zeus and Athena。這些彫刻大多爲德人在前世紀掘出發現。這些彫刻，有些固然有前朝的遺風，但大多爲神怪的彫刻。有的是人頭獸身，有的是些人頭鳥身。

澳命納司的彫刻，喜表現其日常生活，普通的題村爲漁夫，及其他小販。後代羅馬的彫刻頗多此類的彫刻，因此這類的彫刻，也多羅馬的倣本。其中最好的一個樣子，算是老市婦，現在紐約市博物院裏，古手下垂似持着雞栾之類，而古手向前也許有持些農產，頗能見其跟蹌重負之情。含此老婦彫刻外，一時倘風行幼孩的彫刻，最風行的，算是童與鵝，仿本甚多，中以在羅馬Capitoline Museum 的爲佳。

像 Portrait 的彫刻，在本期也明顯漢命納司的眞實的精神，我們能在一八八四年羅馬發現的漢命納斯的治者 Hellenistic Ruler 中見到些眞實的精神的流露。畫的陽刻 Pictorial Relief 也有發現，多牧野的背景。

漢命納司的一個值得提出的一個彫刻家算是大馬風 Danaphon of Messneo 其大部所作多成于一八八九年在 Arcadia 的 Lycosura 的廢寺尋覓白于此頗能見其個性之發展。他大約是活動于紀元前二世紀。

羅馬人的東來，Macedon與叙利亞 Syria 的先後征服。希臘的政治，雖爲一班愛好希臘的羅馬元老 Senate，及將士之傾慕希臘的文明，極力主張希臘人治希臘的主義，羅馬的東來，只是爲希臘人爭自由，的一致不干涉的主張。然自開導 Cato 等出，一變其原有主張，而向民族主義的侵略行爲，希臘多半雖號自治，然直接與間接，已受了不少羅馬的支配。從紀元前一百四十六年的馬

其頓的征服而夷爲羅馬之一省起到 Augustus 的開倡羅馬帝國，又稱曰希臘—羅馬期 Graeco-Roman Period（146—27 B.C.）

六和 Rhode 算是本期藝術的中心，六和的彫刻，是眞實主義的舒達。著名的 Laocoon And his Son，爲希臘彫刻上開一異彩。這是于一五另六在羅馬所發現，說是成于 Agesander，Polydorus，及 Athenodorus 之手，約在紀元前四十年。這彫刻能極力表現眞實及解剖，這是受了潘克門 Pergamum，派的影響。舍此而受潘克門影響很深的算是在拉伯拉司的一組 Farnesse Bull。其能表演極端眞實算是 Borghese Warrior，現在巴黎的羅浮，Louvre 爲 Dojihous，的兒子 Agasias 所成于紀元前約百年。這是在抵禦上方來的敵，其肌肉姿勢，極能表現眞實。

雅典的彫刻，亦一時風起。因此稱之曰新雅典派 Neo-Attic，他們所作，

多署名且更表明其爲雅典人，以抬高其身價。他們所作，多倣其全朝，因此少創造的精神。其他在南意，西西羅 Cicero 當朝的時代，亦有 Pasiteles 派的流行。漢侖納司的彫刻是眞實的彫刻同時恰也是復古的彫刻。

羅馬藝術

早期羅馬的彫刻，現在我們多不能得見。其中也少許有些存留，這些彫刻，多眞實主義的流露。早期羅馬的彫刻，是受了 Etruscan 的影響，其後及希臘相繼征服，羅馬的彫刻在有些希臘的影響。Etruscan 的彫刻，多受希臘之遠古彫刻的影響。在一九一六，從前 Veii 的地方所尋覓的 Apollo 頗能證明，但亦有個性之流露。

希臘的彫刻恰有兩層影響于羅馬的藝術，先是從 Etruscan 手裏，間接的輸入，其後更由間接而變爲直接。在朝之士，一以希臘的藝文爲傾慕，所以純粹的羅馬彫刻，是不甚發展的。換句話說，羅馬彫刻，即成于希

臘人之手。其後帝政興起，爲欲表彰其戰功，多立這些戰勝紀功犀寺等，希臘的彫刻，爲欲迎合這些需要，在原有的希臘觀念而加以羅馬的意識。換句話說，就是希臘藝術之羅馬化。這些羅馬化的彫刻，是我們欲在此討論的。

在 Augustus 當朝的時候，（27B.C.—14A.D.）這已經算是羅馬帝國的早期了。這期中的彫刻，有一尊在 Prima Porta 于一八六三年發見的他的造象，頗能給我們不少早期帝國的藝術的智識。這是欲表現這位大武士，將軍。這造象的彫刻，顯有不少希臘的影響。他下腿旁的 Cupid 是欲表現他是 Venus 的後裔。在 Augustus 朝時，因爲欲表彰其戰績，也有不少陽刻在 Ara Pacis Augustae 的裝璜上，但多 Hellenistic 的遺風。至 Augustss 以後的那一般 Julio-Cl-audian 皇帝時代的彫刻，亦無甚差異，我們亦

少有發見。濃厚的希臘色彩，與獸與禽的沒有在彫刻上，及建築的彫刻乃是其特點。

尼羅 Nero 以後的一般 Flavian 皇帝，Vespasian, Titus, Domitian, 時代的彫刻，頗能得見些羅馬的精神。在羅馬的 Arch of Titus, 頗能指示我們些這古代的彫刻精神。這是作于八一年 81A.D. 爲紀念猶太戰爭的 Jewish War, 71 A.D. 有些叙表戰爭的，有些恰多象徵的意義。于此他恰帶予一種新可能，與歷史的彫刻這些陽刻的桔構，及其精神，頗種以後中古彫刻的根，亦未可知。

掘強 Trajan（98–117A.D.）時期的彫刻，也無甚差別 Colamn of Trajan 掘強之柱，約于 113 A.D. 安置于羅馬的 Foram 是爲紀念其武蹟。這柱上多刻其一生之事蹟，這六百尺光景高的一根柱子，僅有九十幾次刻着他的面

答，可見荒廢了！

哈定 Hadrian（117—138A.D.）時代的彫刻，恰放一異彩，他們不趨于眞實主義之流露及桔構之複雜，他們是趨于理像及簡化這一途。這又是希臘的影響，爲了他個人的酷愛希臘藝術而他自己又曾在雅典住過幾月，這種運動，多受其個人的影響，因此稱之曰哈定的重與 HadrianicRevival。其後，An-toninus Pius（138—161）Marcus Aurelius（161—180）及 Commodus（180—183）諸朝時的彫刻，亦無甚差異。Column of Marcus Aurelius 比較的良好些，是爲了他戰勝日耳曼人底武蹟，因此刻風與 Trajan 也無甚差別。Commods 以後的羅馬藝術日趨衰落，只有些坟石，頗能予我們些智識。這些坟石的桔構如前，不果題材則採取些希臘神話了。

羅馬的彫刻，以廣義言之，是希臘彫刻末步之進化，這算是一句結論。

早期基督教藝術

基督教的彫刻，是 Hellenistic 藝術加以宗教化，他的中心地很難論定。但埃及的亞力山大 Alxenderia 敍利亞的安地亞格 Antioch 等處，恰幹了一部重要工作。這些工作加以巴比侖及波斯的遺風，蔚成爲特色。君士坦丁堡卻不能算是藝術中心點，他必過算爲交易中心。早期彫刻喜表現日常生活。安地亞格 Antioch，敍利亞的首都，更注力于海侖尼克 Hellenic彫刻，想繼其後而興。同時如基督的教訓一樣，一時彫刻也多象徵主義的流行。如好牧夫 Gocd Sh-epherd 及 Fisherman。

早期基督教的彫刻，多爲墓石Sarcophagi。這些以亞力山大式 Alxendenain

Style 爲較佳。這些彫刻是富有古代的遺風，且多聖經上之象徵的意義，如好牧夫，漁人。這類墓石多在羅馬， Lateran Museum。這些墓石，除其象徵意義外，更有畫的背景，及新舊約上之教訓。其近東的墓石彫刻多無象徵意義而直示以基督的教訓，在拉文拉Ravenna的墓石，因大理石的供給，使他們的彫刻呈一異彩。他們的桔構不像其他的複雜，他們的桔構是趨于簡單。這是其墓石之一，現存Ravenna的博物院裏這是二枝樓樹，一位基督，及附身的諸聖，這彫刻似趨于意像化之途。

其他早期基督教的彫刻，爲好牧夫 Good Shepherd，其較好的一尊現存羅馬 Lateran Museum 中，頗多古氣。巨大的銅象與纖小的象牙彫刻，亦甚風行，大多直接或間接受亞力山大及叙利亞的影響。羅馬倒後的早期彫刻，恰不如希臘時代的彫刻，我們有作者可尋。爲了這些墓石的流行，大多成于石匠，

或彫匠之手，這一點是較可注意的。因後來中古彫刻，亦受此影響不少。

比塞丁穆彫刻及其他

比塞丁穆 Byzatium 彫刻，是希臘藝術的重新、及東方影響之和，東方影是要使藝術多少宗教化，而希臘的遺風，恰要使他們人類化。他們的彫刻，多屬象牙，且小而塗色。在紐約市博物院裏，頗有些這類的彫刻。其早期的彫刻，頗少流傳。所僅存者，祇一在意大利白拉太Barletta的巨象耳，這造象約四倍于常度，大約在一二〇四年爲 Venetians 攜往從君士但丁堡到意大利。其他的彫刻，多專于宗教，神話，寓言的表現。在威尼司 Veniee 的 St Mark's 的牆上，及 Torcello 教寺中，頗能見到些。

從第七世紀到羅馬納司克藝術流行時，歐洲是極少藝術的出品。到九及十世紀才有 Charlemagene 的復興，而其復興的風式，乃成爲一種國際的風式

了。其他各國，是不能有偉大文藝的創作，在野蠻的控制底下。因此稱爲克羅林琴復興 Carolingian Renaissance。日耳曼 Germany 是復興的主地。而 Hildeshim 尤爲中心。這復興的主要工作，是銅器的彫刻。

文藝復興下之彫刻

Renaissance 意即對于自然之研討及古氣 Antiquity 的再生 Rebirth 或重興 Revival。中古彫刻之爲宗教的支配，其所表現，一以直接或間接宣傳宗教爲目的，而失美 beauty 與自然之眞的流露。當然有些例外，如意大利峨特之 Nicola Pisaa 等，已有美與古氣的流露，但北歐諸邦，倘沈醉于濃厚之宗教的眞實主義上，因此意大利恰開始了這偉大的運動。

文藝復興是起于意大利之第十五世紀，Quattrocento 而全盛于十六世紀 Cinquecento，其後乃遍全歐，文藝復興之與中古藝術之差別，他自己表示于(一)人文主義，表現人類之眞美，(二)個人主義，表現作者之個性。中古彫刻

之爲刻匠 Craftsman所成，多無個性及美的流露，故其彫刻，不是使發揚對古An-tiquity 美，Beauty 與眞 Truth 的情感。所彫刻者，用以爲一種目的的工具，因此普化，固然有些例外。文藝復興之彫刻，是成于藝術家之手，其所表現，爲眞，美，古，自然之情感的流露，他是有個性的，他是有時代精神的，他們是欲本科學的精神而想解決對于藝術上之專門的問題，如情感之解析，動作的解析等，他們是欲表現人類之眞美，故不尙遮蓋之風。

意大利之十五世紀的彫刻，已算爲文藝復興期了。但是我們看 Nicola d' Apulia的工作，已有濃厚的古氣與美質，因此文藝復興在十四世紀時也許已經開端了。文藝復興彫刻之有別于中古彫刻者，爲古氣的暢發，這些古氣，an-tiquity，僅專門模倣，他們採取了古代的精神以表現他們自己的目的。這所以文藝復興之有偉大的精神。十五世紀彫刻家如 Ghiberti 及 Jacopo della Qu-

ereia 等，雖通稱為文藝復興的彫刻家，然多餓特的遺風。佛羅稜薩，算為意大利此期文化之中心。

意大利文藝復興之父算是唐太樂 Donatello（1385-1466）。他的生平可以分為四期。第一期是到一四三二年當他同其幫手，Michelozzo Michelozzi,彫刻家也是建築家，到羅馬去為止。第二期是此後的十年，（1433—1443）此期多注力于建築的彫刻。第三期自此後十年(1444—1454)自此到其死一四六六年則為其晚期，年歲既老，精神亦衰，他的要點，是眞實主義。他的早期彫刻多在佛羅稜薩教寺中的 Prophetso 他是打倒一切中古的遺風，他表現人類之肉的美，自到羅馬去以後，他更受古典主義的影響而愈致力于眞實主義的流露。及其晚年，乃多傷感之作。他所作的 Gattamelta 算是一件傑作，但亦有人罵不稱的批評。不過他于此本古典 Antiquity 而加以時代化，則稱偉業。除此古典

主義的信仰，及寫實主義的流露，他更有人文主義 Humanism 人文主義彫刻，自中古彫刻的興起，已完全消亡，唐太樂首先出而為這一種復興的運動。他所成于第二期初的 David，是古典藝術衰亡後的第一件人類化的傑作。他更有其創造的工程 Gattamelta 算是近代第一件巨作。他是近代第一人在彫刻上用 Cupids。同時也是第一人用神秘的題材于彫刻上，他的工程是偉大的，他是偉大之藝術的復興者。他首先出來反叛宗教的彫刻所束傳住的人類的表現。他是近代 Humanism 的創者。

與唐太樂同稱為文藝復興之三傑的為吉白蒂 Lorenzo Ghiberti(1378—1455）他的父親，Bartolo di Michele 是個金匠，也許他從此得到金屬彫刻的妙法。他早期是個畫家，後來他才奉命來完成 Andrea Pisano 未成的銅門，因此也隨其刻法，但他加了些鮮花，人頭，裸體的東西，他雖是有這些少許古

氣及眞實自然的流露，他却還是一個峨特的刻家。他之所異于 Gothic 者爲情感主義 Emotionalism 及眞實主義 Realism 的發展。彫刻上的用色與畫的背景。

與 Donatello, Ghiberti, 並稱而爲早期文藝復興三傑的，還有一個Siena地方的人叫 Jacopo della Quereia (1374—1438) 他雖則還有些峨特遺風，他的名作是現在 Siena 的 Palazzo Pubblico 的一些彫刻。浮琴的造象 Statue of Virgin 與一些其他的陽刻，算是他的傑作。他在 Bologna 教寺中所作的 ..n of Adam and Eve。頗能表現人體之眞美。

舍此數人以外， Luca della Robbia (1400—1482,) 對于文藝復興的彫刻，也有多少供獻，在十五世紀的初期。他所供給于文藝復興之彫刻的：(一)爲用色，(二)花菓的行用(三)爲結構的簡單，(四)爲靜雅。他的靜雅不入

于傷感與悲哀之域。他最可愛的出品爲 Madonna and Child，慈母與幼兒。

十五世紀後半部多流于感傷，悲哀，之作。一部則極力表現其與實主義的準確。Andrea della Robbia（1435—1525）稱爲一個感傷 Sentimental 的彫刻家。他是 Luca 的侄兒，他在佛羅稜薩爲 Hospital of The Lunocents 作的 Loggia，頗能表現其憂鬱的神秘的情緒。他的兒子等——Giovanni(1469—1527) Fra Mattia，Fra Ambrogio，Luca di Andrea，Girolamo，School of The Della Robbia，一時也倡其羅琵亞派，在十五世紀彫刻中，亦頗有力。

其他感傷派的刻家爲 Desiderio da Settiquano（1428—1464）他是Donatello 的學生，他的作品，算最美秀。Mino da Fiesole （1430—1484）的「莎樂美之舞」頗能見其作風一班。及 Agostino di Duccio（14 8—1481）也是 Donatello 的學生。

爲極對眞實主義運動的，一是 Antonio Pollaiuolo，一是 Verrocchio 他們都是以畫家而兼彫刻家。

Antonio Pollaiuolo（1432—1498）這位彫刻家的精神與旨趣，是爲美的解剖之科學的探討及動之動作的表現。他也曾受過金匠的訓練，其所工作，爲欲表現其眞實，多用銅。他實在是個彫刻的天才。所以與其說他是個大畫家，無寧說他是個大彫刻家。他曾爲 Sixtus 做過一座銅坟，是完全與其他風行着的不同。我們得見其精神的好樣本爲 Hercules and Antaeus。其美的解剖之科學的探討及動之動作的表現，于此極能明顯。

Andrea del Verrocchio（1435—1488）浮拉雪爾的原名本爲 Andrea di Cione，也一樣的受過金匠的訓練，也是個畫家兼彫刻家。他是個自然與美妙之探討者。他曾爲 Medici 做過許多工作。旋于一四七九年奉召至 Venice 爲

Ba-rtolommeo Colleoni 造象，但未成而死，後乃爲一漂泊彫刻家 Venetian A-elssandro Leopardi 所完成。

Antonio Rossellino（1427—1478）及其繼者 Benedetto da Maiano（1442—1497）雖亦號稱眞實主義者，然其所作，多少精神的流露，其他若威尼司之 Antonio Rizzo 亦頗能爲人體美的表現。

十六世紀與十五世紀之最大分別，後者多古氣，多古之再產。十五世紀風行之個人化及眞實主義，于十六世紀一變爲普化與理像主義，因此欠少自然之流露。陽刻 Relief 是消亡了，在十五世紀之十六世紀轉期中之彫刻家爲 An-dreaSausoviuo（1460—1529）至米格爾安琪羅 Michael Angelo 而大盛。

爲文藝復興開異彩的而其影響及于我們今日之藝術的爲佛羅稜薩 Florence 人叫密格爾安琪羅 Mich el Angelo Buonaroti（1475—1564）的工作。他是一

個詩人，他是一個畫家，他是一個建築家，但是他的主要恰是一個彫刻家。他的生平可分爲五期。第一期到他于一五〇五年受 Julius 第二之雇爲止，他的本期作品，我們在 Casa Buonarroti 中得見些。第二期（1505—1512）他恰致力于畫上，然其 Tragedy of The Tomb of Juluis 第二恰開始工作。第三期（1513—1521）他仍爲 Julius 第二工作。此期的工作，多含象徵的意義。第四期（1523—1534）他恰爲人做了些坟如 Duke of Arbion 等。他的第五期（1534—1564，）則受了宗教及政治的紛亂與其個人之身世的不幸，頗多傷感憂鬱之作。他是古氣懷慕者，他是欲表現人之真美。他是個極偉大的彫刻家。

十六世紀之許多彫刻是偉大的，其中僅幾人是很重要，值得在此提出。第一個是佛羅稜薩人，Lorenzo di Ludovico, 1489—1541 他曾爲羅馬的教寺做些工作，畫景之裝飾的工作以 Andrea Ferrucci, 1465—1526 爲最佳。Ben

detto da Rovezzano 1476—1556 曾奉召至英倫為 Westminster Abbey 工作。

Francesco di Sangallo 1495—1570，他是建築家，對彫刻殊不甚精良。

十六世紀意大利彫刻之為 Michaelanglo 所支配，固無疑義，自其死後有所謂 Colcssal Tendeneg，（巨大的趨勢）者，則以 Baccio Baudinelli（149—1560）為代表。此外更有所謂 Teudeucy to Elegance（秀雅的趨勢）則以 Jacopo Tatti（1486—1570）及 Benvenuto Cellini（1500—1571）為代表。前者有冷，全，美的表現。他之初期的傑作為 Bacchus，自一五二七以後，他居于威尼司與其友人畫家 Titian 極密。頗成些巨作。至後者，Cellini，本為金匠。因此他多以金屬為其刻材。他曾漫遊法蘭西，及歸，一五四五他始作 Perseus 造象，他頗多吉白地 Ghiberti 的遺風，他所作多畫與肉的美。

後期意大利文藝復興之一位重要彫刻家是Giovanni Bologna(c1524—1608)

他本來是個 Flemish，其後歸化意籍。他的工作，是包括巨大與秀雅的趨勢而自成家。他是受 Michael Angelo 的影響。他作了許多噴泉 Fontain 然其傑作則爲 Rape of The Sabine Woman，動之表現是極明顯，因此影響于後世的 Baroque——一種彫刻的風式，見後。他的學生叫 Pietro Tacca 的也頗負聲譽。

意大利以外的文藝復興之彫刻，並不甚倡盛。且多 Gothic 遺風。所謂彫刻者，多建築的彫刻。在法國呢，祇 Goujon 及 Pilon 等數人爲文藝復興之彫刻的運動。Jan Goujon 是個建築的彫刻家。他所表現，多娟秀工作，在巴黎的 Square of Tht Lnnocents 噴水 Fountain 上的 Nymphs 仙妃頗有雅典的古氣。因此通稱之日新雅典 Neo Attic。其所遮蓋爲自希臘薇體彫刻衰落後的傑作。至 Parisian Germain Pilon（1535—1590）則峨特氣更深，其所作享利第二之坟 Tomb of Henrg ana Catharine des Médicis 對坟墓彫刻上頗有新供

獻。此外宗教的峨特遺風的彫刻也有發見，但已意大利化了。Ligier Richier (1500—1567)則為此派領袖。至荷蘭比利時的文藝復興的彫刻，則峨特氣太重，而多為建築的。

德國之文藝復興的彫刻，一受從威尼司方面的域外影響，一為自其沙華比派 Swabia 中發展以成。Peter Vischer (1460—1529)他是個峨特彫刻家，然以其美與理像的精神，恰已為文藝復興的運動，他所作多坟墓。其阿沙帝之銅象(King Arthur)頗稱傑作。他的兒子，也很能繼承父業 Peter Flotner, (1485—1546)也許是個瑞士籍，也為個德國文藝復興之努力者。

十五及十六世紀之文藝復興的彫刻，完全是意大利的，歐洲各國，則鮮有此等發展。峨特遺風，仍很流行。文藝復興以後的彫刻，多動的表現而流入于所謂 Baroque

白羅克及哥羅哥

（The Barogue and The Rocooo）

十七世紀與十八世紀之初葉，歐洲之彫刻爲白羅克風式所籠罩。所謂白羅克風式者，起于意大利而後遍全歐。文藝復興之動的彫刻進步而成曰白羅克，其特點爲結構之複雜，動的過度，及畫景之引用。因此繪畫與彫刻容而爲一體。其後路易斯十四出，而土木興。爲裝置建築乃用彫刻，此種建築的彫刻，係由白羅克進化而成，以其輕，幻，美，的特質而稱之曰羅哥哥，起于法國而遍全歐，其後更有反動者，一以古典爲依皈，所爲彫刻，類多無生命的美，此種反動，乃演成新古典主義 Neoclassicism。

爲意大利開白羅克之運動的實有其人。迨 Giovanni Lorenzo Bernini (1598—1680) 出而白羅克乃有定的。他的父親，也是個佛羅稜薩的彫刻家，旋遷居羅馬。他不僅是個彫刻家，此外他還是個畫家，建築家，著作家。他之早期工作，多噴水 Fountain，他的愛普羅與達芬 Appollo and Daphane，爲早年之作，已能表演一種動的劇感。此外他更爲 Alxender 第七做了一座坟，更能打破傳統觀念，使全墓爲一整個劇體。他的 St. Peters Chair 的神坐，更能見其結構之複雜，動的過量，與畫的背景。

自 Bernini 以後，意大利的彫刻，複趨于保守。有一個 Flemish 叫 Francois Duquesnog(1594—1643)的爲領袖，迨 Alessandro Algardi(1602—1654)出，白羅克彫刻趨入于羅哥哥。然而羅哥哥彫刻在意大利並不流行，僅 Pietro Bracci (1700—1773) 略爲點綴耳。

法蘭西十七世紀之彫刻，爲欲意大利化與極力仿古，而入于古典主義之術，境。雖白羅克之景與動的表現，亦時有所見，以專制政治之故而彫刻乃多皇帝光榮等題材，以趨于普化。至一六四八之彫刻繪畫學院之成立，于是法蘭藝西稍有進步。其早期，在亨利第四當朝時（158[illegible]—1610）頗多隸于意大利，唯Ｉ Barthelemy Prieur（c1540—1615）略重要耳。及路易斯十三出而彫刻乃復興，Jacques Sarrazine(1588—1660)者乃爲法國坟墓彫刻開一紀元及 Francois Anguier（1604—1669）更爲坟墓彫刻進一步。其所作 Tomb of Jacques Deouver, 多象徵的意義。

及路易斯十四出，因其築宮于凡爾賽，彫刻乃因此以興，然其彫刻爲 Charles Le Brun 所裁制，一切彫刻，皆須一依其圖樣而工作。個人之創造乃衰落，其第一名家爲 Antoine Coysevox（1640—1720）他雖多古典主義的色

彩，然頗有獨創天才。Francois Girardon（1628—1715）者，頗能表其法國的文秀，他作了些噴水，然其傑作，在凡爾賽 Bain de Diane 的浴之銀飛 Nymphs，于此頗能見其文秀的表現。Cogsevox 的學生中，以 Gaillaame C-ousou（1677—1746）爲最有成。他的工作以 Horse of Marly 爲較佳，能得古典主義之神髓而加以時代化。巴黎的彫刻家以外，當推馬賽的 Pierre Puget（1622—1649）他頗能表現肉的美與動。其所作 Milo of Croton 在巴黎的 Louvra 堪稱名作。

路易斯十四以後，彫刻較有進化，盧騷之學說，亦多少有影響及于法國彫刻之發展。所謂彫刻，乃多自然的愛慕而趨于豪放，美術院之藝術專制略衰，繼 Ie Erun 之爲藝術的狄克推多者爲畫家 Boıcher，然不如前次之猖狂。

Edme Bou hardon（1698—1762）者爲十八世第一期之彫刻家，他頗爲新

古典主義之學說所影響。其他，當以 Jean Baptiste Lemogne (1704—1778) 較佳，其所作以在巴黎羅浮 Louıve 的 Bust of Gabriel 爲佳。十八世紀第二期的彫刻以 Jean Baptiste Pigalle (1714—1785) 爲領袖，而繼以 Etienne Maurice Falconet (1716—1791) 及 Jean Jacques Cafferi (1725—1792) 等。至第三期的彫刻家 Angustin Pajou (1730—1809) 頗多死美——無生命的美，以此頗流入于新古典主義之境。唯 Clodion (1738—1814) 之作，頗能表現其羅哥哥之精神。他曾爲巴黎的 Hotel de Chambrun 做些裝飾的彫刻，而以現在紐約市博物院之 Nymph and Satyr 爲佳作，頗能見其雅致。其他有一例外的彫刻家叫 Jean Antoine Houdon (1741—1828) 他自個獨立的彫刻家，他有些作品，頗多 Neoclassicism 的流風，然其大部，爲一種獨創，其所作以 Voltaire 的造象爲傑作。

歐洲大陸上及不列顛的白羅克及羅哥哥不甚發達。在德國有個 Andreas Schluter (1664—1714,) 算是領袖，在奧大利的 Georg Raphael Donner (1693—1741) 亦算一個名家，惟所作，有些新古典主義的流風。西班牙此期的彫刻，頗多宗教的氣味，亦不甚如何發達。